

**EKSISTENSI PEREMPUAN DI MASA PERANG DUNIA II  
YANG TERGAMBAR PADA TOKOH URANO SUZU DALAM  
*ANIME KONO SEKAI NO KATASUMI NI KARYA*  
SUTRADARA SUNAO KATABUCHI**

**SKRIPSI**



**PROGRAM STUDI SASTRA JEPANG  
JURUSAN BAHASA DAN SASTRA  
FAKULTAS ILMU BUDAYA  
UNIVERSITAS BRAWIJAYA  
2018**

**EKSISTENSI PEREMPUAN DI MASA PERANG DUNIA II YANG  
TERGAMBAR PADA TOKOH URANO SUZU DALAM ANIME *KONO  
SEKAI NO KATASUMI NI* KARYA SUTRADARA SUNAO KATABUCHI**

**SKRIPSI**

**Diajukan Kepada Universitas Brawijaya  
untuk Memenuhi Salah Satu Persyaratan  
dalam Memperoleh Gelar Sarjana Sastra**

**OLEH:  
ATIYAH FINA ANGGRAINI  
NIM: 145110200111012**

**PROGRAM STUDI SASTRA JEPANG  
JURUSAN BAHASA DAN SASTRA  
FAKULTAS ILMU BUDAYA  
UNIVERSITAS BRAWIJAYA  
2018**



## PERNYATAAN KEASLIAN

Dengan ini saya :

Nama : Atiyah Fina Anggraini  
NIM : 145110200111012  
Program Studi : Sastra Jepang

menyatakan bahwa:

1. Skripsi ini adalah benar-benar karya saya, bukan merupakan jiplakan dari karya orang lain, dan belum pernah digunakan sebagai syarat mendapatkan gelar kesarjanaan dari perguruan tinggi manapun.
2. Jika di kemudian hari ditemukan bahwa skripsi ini merupakan jiplakan, saya bersedia menanggung segala konsekuensi hukum yang akan diberikan.

Malang, 14 Mei 2018



Atiyah Fina Anggraini  
NIM. 145110200111012

Dengan ini menyatakan bahwa skripsi sarjana atas nama Atiyah Fina Anggraini, telah disetujui pembimbing untuk diujikan.

Malang, 14 Mei 2018  
Pembimbing



Ni Made Savitri Paramita, M.A.  
NIK/NIP. 2016118601182001



Dengan ini menyatakan bahwa skripsi sarjana atas nama Atiyah Fina Anggraini, telah disetujui oleh Dewan Penguji sebagai syarat untuk mendapatkan gelar Sarjana.

Malang, 14 Mei 2018  
Penguji



Santi Andayani, M.A.  
NIK/NIP. 2017068509242001

Pembimbing



Ni Made Savitri Paramita, M.A.  
NIK/NIP. 2016118601182001

Mengetahui,  
Ketua Program Studi Sastra Jepang



Aji Setyanto, M.Litt.  
NIK/NIP. 19750725 200501 1 002

Menyetujui,  
Ketua Jurusan Bahasa dan Sastra



Sahrudin, M.A., Ph.D.  
NIK/NIP. 19790116 200912 1 001

## KATA PENGANTAR

Puji syukur Kehadirat Allah SWT, atas segala rahmat dan karunia-Nya sehingga penulis dapat menyelesaikan skripsi dengan judul **“Eksistensi Perempuan di Masa Perang Dunia II yang Tergambar Pada Tokoh Urano Suzu dalam Anime Kono Sekai no Katasumi ni Karya Sutradara Sunao Katabuchi”**. Penulis menyadari bahwa penyusunan skripsi ini tidak dapat diselesaikan dengan baik tanpa adanya bantuan dan dukungan dari berbagai pihak. Oleh karena itu, penulis ingin menyampaikan rasa terima kasih yang sedalam-dalamnya kepada semua pihak yang memberi bantuan dalam penyelesaian skripsi ini, diantaranya:

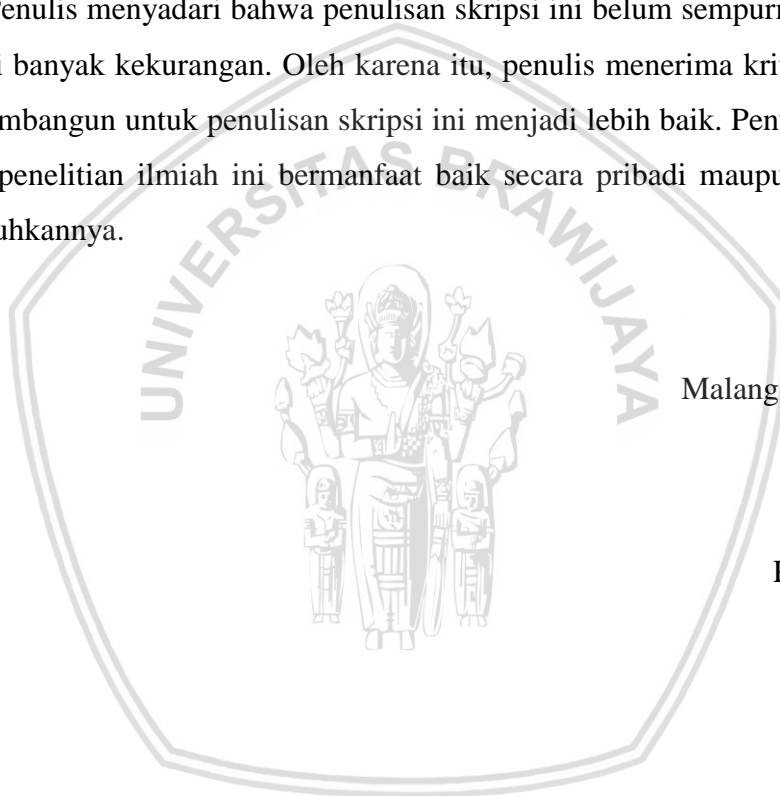
1. Bapak Prof. Dr. Agus Suman, S.E., D.E.A., selaku Dekan Fakultas Ilmu Budaya, Universitas Brawijaya.
2. Bapak Syariful Muttaqin, M.A. selaku Pembantu Dekan I Fakultas Ilmu Budaya, Universitas Brawijaya.
3. Bapak Aji Setyanto, M.Litt. selaku Ketua Program Studi Sastra Jepang, Fakultas Ilmu Budaya, Universitas Brawijaya.
4. Ibu Santi Andayani, M.A. selaku dosen penguji yang telah memberikan kritik dan saran selama penyusunan skripsi ini.
5. Ibu Ni Made Savitri Paramita, M.A. selaku dosen pembimbing yang telah banyak membimbing serta memberikan kritik dan saran selama penyusunan skripsi ini.
6. Ibu Ogawa Yuki, M.A. selaku dosen *native* yang telah memberikan kritik dan saran selama penyusunan abstrak skripsi ini.
7. Seluruh dosen Sastra Jepang yang telah memberikan ilmu selama proses perkuliahan.
8. Kedua orangtua, saudara dan seluruh keluarga besar penulis yang selalu memberikan do'a dan dukungan sehingga penulis dapat menyelesaikan studi dengan lancar.

9. Teman-teman penulis, seluruh mahasiswa jurusan Sastra Jepang angkatan 2014, tim lamcur (Pam Dewanti, Fency, Megi, Halima, Sapir dan Beru), Sugab, Bangtan Oppa, Jihoonie, Kunkun, Armydeul dan teman-teman lainnya yang tidak dapat penulis sebutkan satu persatu, yang telah banyak membantu, memberikan dukungan dan mendengarkan keluh kesah penulis selama penyusunan skripsi ini.

Penulis menyadari bahwa penulisan skripsi ini belum sempurna dan masih memiliki banyak kekurangan. Oleh karena itu, penulis menerima kritik dan saran yang membangun untuk penulisan skripsi ini menjadi lebih baik. Penulis berharap semoga penelitian ilmiah ini bermanfaat baik secara pribadi maupun bagi yang membutuhkannya.

Malang, 14 Mei 2018

Penulis



## ABSTRAK

Anggraini, Atiyah Fina. 2018. **Eksistensi Perempuan di Masa Perang Dunia II yang Tergambar Pada Tokoh Urano Suzu dalam Anime Kono Sekai No Katasumi Ni Karya Sutradara Sunao Katabuchi**. Program Studi Sastra Jepang. Fakultas Ilmu Budaya. Universitas Brawijaya.

Pembimbing : Ni Made Savitri Paramita, M.A.

Kata Kunci : citra perempuan Jepang, eksistensi perempuan, feminisme eksistensial

Adanya budaya patriarki yang mengonstruksi masyarakat menyebabkan kedudukan perempuan dianggap rendah. Dalam sistem keluarga tradisional Jepang (*Ie*), perempuan sebagai istri memiliki posisi subordinat dan segala aktivitasnya di luar *Ie* dibatasi. Selama Perang Dunia II, kedudukan perempuan mulai mengalami perubahan. Perempuan tidak hanya berperan dalam lingkup domestik, tapi juga dalam lingkup sosial masyarakat. Penelitian ini bertujuan untuk meneliti apa saja faktor penyebab, bagaimana bentuk eksistensi dan strategi transendensi diri tokoh Urano Suzu sebagai perempuan pada masa Perang Dunia II di Jepang.

Penelitian ini menggunakan teori feminisme eksistensial Simone De Beauvoir yang mencakup *the self* dan *the other*, mitos perempuan, eksistensi perempuan (Ada-bagi-dirinya dan Ada-untuk-yang lain), serta imanensi menuju transendensi. Penulis juga menggunakan teori *anime* Robin E. Brenner dan teori animasi Mike S. Fowler untuk mendukung penelitian.

Hasil penelitian menunjukkan bahwa ditemukan adanya faktor penyebab eksistensi berupa kesadaran untuk bereksistensi dan imanensi yang membatasi perempuan, yaitu sistem *Ie*, mitos kecantikan, keterampilan domestik serta konsep *Ryousaikenbo* (istri yang baik, ibu yang bijak) dan *Kodakara Butai* (batalion rahim subur) bagi perempuan Jepang. Oleh karena itu, tokoh Suzu menunjukkan bentuk eksistensi melalui strategi transendensi diri, yaitu menolak ke-liyanannya dan mengaktualisasikan eksistensinya dengan berkontribusi dalam *Kaminaganoki Rinpohan* (Asosiasi Rukun Tetangga Desa Kaminaganoki) dan *Dai Nippon Fujinkai* (Asosiasi Wanita seluruh Jepang), serta memberikan bantuan berupa material maupun non-material kepada korban Perang Dunia II di Jepang.



## 要旨

アングライニ、アティヤー・フィナ。2018。片渕須直のアニメ『この世界の片隅に』における浦野すずの第二次世界大戦中の女性の存在。ブラウイジャヤ大学日本語学科。

指導教員：ニ・マデ・サフィトリ・パラミタ

キーワード：日本女性のイメージ、女性の存在、実存主義フェミニズム

社会を構築した家父長制のせいで、男性より女性の地位が低いという考えは普通である。家制度によって、主婦として女性は目下に見られ、家の外での活動は制限されている。日本では、第二次世界大戦中に女性の地位は変わり始めた。女性は家庭内の役割だけではなく社会的役割もある。研究の目的は、浦野すずにはどのような女性の存在の形があり、その原因や超越方法を分析することである。

研究では、シモーヌ・ド・ボーヴォワールの実存主義フェミニズムの理論を参考にした。実存主義フェミニズム理論の中に自己と他者、女性のミス、女性の存在（対自と対他）、内在性から超越性への変化を分析する。そして、研究を支援するため著者がロビン・エ・ブレナーのアニメ理論とマイク・ファウラーのアニメーション理論も使った。

結果として、場面と会話のデータに基づいて、存在の原因は実存意識と女性の生活を制限した内在性である。その内在性は日本社会に家制度、家事能力、良妻賢母、子宝部隊、ビューティーマスである。従って、超越方法で浦野すずが存在の形を実現するため女性の他者を拒否し、上長之木隣保班と大日本婦人会に貢献した。そして、日本の第二次世界大戦の被害者に物質的や非物質の支援をした。

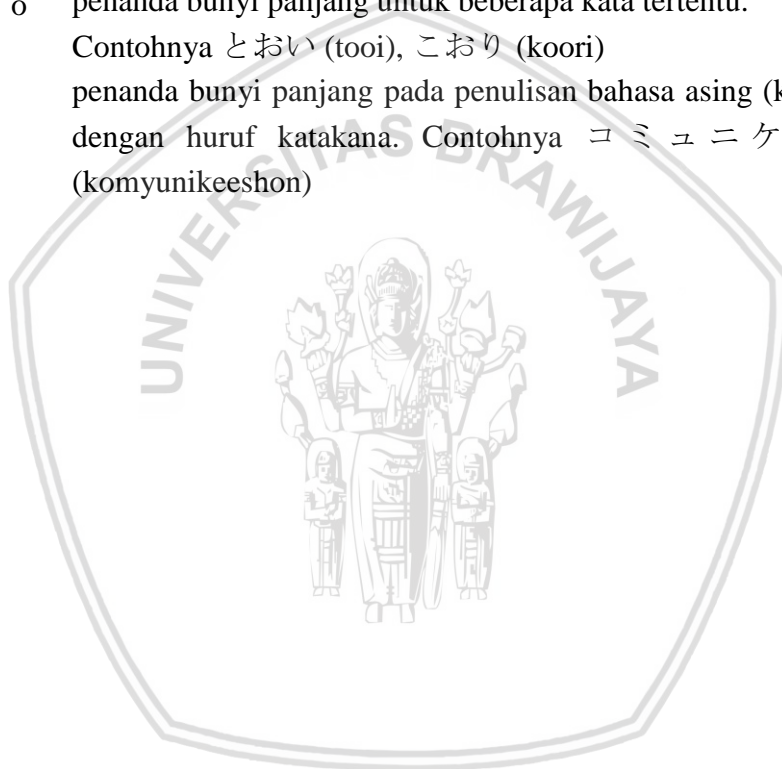
## DAFTAR TRANSLITERASI

あ (ア) a	い (イ) i	う (ウ) u	え (エ) e	お (オ) o
か (カ) ka	き (キ) ki	く (ク) ku	け (ケ) ke	こ (コ) ko
さ (サ) sa	し (シ) shi	す (ス) su	せ (セ) se	そ (ソ) so
た (タ) ta	ち (チ) chi	つ (ツ) tsu	て (テ) te	と (ト) to
な (ナ) na	に (ニ) ni	ぬ (ヌ) nu	ね (ネ) ne	の (ノ) no
は (ハ) ha	ひ (ヒ) hi	ふ (フ) fu	へ (ヘ) he	ほ (ホ) ho
ま (マ) ma	み (ミ) mi	む (ム) mu	め (メ) me	も (モ) mo
や (ヤ) ya		ゆ (ユ) yu		よ (ヨ) yo
ら (ラ) ra	り (リ) ri	る (ル) ru	れ (レ) re	ろ (ロ) ro
わ (ワ) wa				を (ヲ) wo
が (ガ) ga	ぎ (ギ) gi	ぐ (グ) gu	げ (ゲ) ge	ご (ゴ) go
ざ (ザ) za	じ (ジ) ji	ず (ズ) zu	ぜ (ゼ) ze	ぞ (ゾ) zo
だ (ダ) da	ぢ (ヂ) ji	づ (ヅ) zu	で (デ) de	ど (ド) do
ば (バ) ba	び (ビ) bi	ぶ (ブ) bu	べ (ベ) be	ぼ (ボ) bo
ぱ (パ) pa	ぴ (ピ) pi	ぷ (プ) pu	ぺ (ペ) pe	ぽ (ポ) po

きゃ (キヤ) kya	きゅ (キュ) kyu	きょ (キョ) kyo
しゃ (シャ) sha	しゅ (シュ) shu	しょ (ショ) sho
ちゃ (チャ) cha	ちゅ (チュ) chu	ちょ (チョ) cho
にゃ (ニヤ) nya	にゅ (ニユ) nyu	にょ (ニョ) nyo
ひゃ (ヒヤ) hya	ひゅ (ヒユ) hyu	ひょ (ヒョ) hyo
みゃ (ミヤ) mya	みゅ (ミユ) my	みょ (ミョ) myo
りゃ (リヤ) rya	りゅ (リュ) ryu	りょ (リョ) ryo
ぎゃ (ギヤ) gya	ぎゅ (ギユ) gyu	ぎょ (ギョ) gyo
じゃ (ジャ) ja	じゅ (ジュ) ju	じょ (ジョ) jo
ぢゃ (ヂヤ) ja	ぢゅ (ヂユ) ju	ぢょ (ヂョ) jo
びゃ (ビヤ) bya	びゅ (ビユ) byu	びょ (ビョ) byo
ぴゃ (ピヤ) pya	ぴゅ (ピユ) pyu	ぴょ (ピョ) pyo



- ん (ン) n  
Partikel は → wa  
Partikel を → wo  
っ (ッ) menggadakan konsonan berikutnya, seperti pp / dd / kk / ss.  
Contohnya pada けっか (kekka).
- あ (ア) a penanda bunyi panjang. Contohnya じゃあ (jaa)  
い (イ) i penanda bunyi panjang. Contohnya はずかしい (hazukashii)  
う (ウ) u (baca: o) penanda bunyi panjang. Contohnya いもうと (imouto)  
え (エ) e penanda bunyi panjang. Contohnya おねえさん (oneesan)  
お (オ) o penanda bunyi panjang untuk beberapa kata tertentu.  
Contohnya とおい (tooi), こおり (kooori)
- ー penanda bunyi panjang pada penulisan bahasa asing (kata serapan) dengan huruf katakana. Contohnya コミュニケーション (komyunikeeshon)



## DAFTAR ISI

<b>SAMPUL DALAM.....</b>	<b>ii</b>
<b>PERNYATAAN KEASLIAN.....</b>	<b>iii</b>
<b>LEMBAR PERSETUJUAN.....</b>	<b>iv</b>
<b>LEMBAR PENGESAHAN.....</b>	<b>v</b>
<b>KATA PENGANTAR.....</b>	<b>vi</b>
<b>ABSTRAK.....</b>	<b>viii</b>
<b>要旨.....</b>	<b>ix</b>
<b>DAFTAR TRANSLITERASI.....</b>	<b>x</b>
<b>DAFTAR ISI.....</b>	<b>xii</b>
<b>DAFTAR GAMBAR.....</b>	<b>xiv</b>
<b>DAFTAR TABEL.....</b>	<b>xv</b>
<b>DAFTAR LAMPIRAN.....</b>	<b>xvi</b>
<b>BAB I PENDAHULUAN</b>	
1.1 Latar Belakang.....	1
1.2 Rumusan Masalah.....	9
1.3 Tujuan Penelitian.....	9
1.4 Manfaat Penelitian.....	10
1.5 Definisi Istilah Kunci.....	10
<b>BAB II KAJIAN PUSTAKA</b>	
2.1 Feminisme Eksistensialis.....	11
2.2 Gerakan Feminisme dan Citra Perempuan di Jepang.....	19
2.2.1 Sebelum Perang Dunia II.....	19
2.2.2 Selama Perang Dunia II.....	33
2.2.3 Setelah Perang Dunia II.....	38
2.3 Teori <i>Anime</i> .....	42
2.4 Penelitian Terdahulu.....	51
<b>BAB III METODE PENELITIAN</b>	
3.1 Jenis Penelitian.....	56
3.2 Sumber Data.....	56
3.3 Teknik Pengumpulan Data.....	57
3.4 Analisis Data.....	58
<b>BAB IV PEMBAHASAN</b>	
4.1 <i>The Self</i> dan <i>The Other</i> .....	60
4.1.1 Kedudukan sebagai objek yang harus menegaskan diri.....	61
4.1.2 Terkurung dalam sistem <i>le</i> .....	72
4.2 Mitos Perempuan.....	90
4.2.1 Dituntut berpenampilan sesuai standar ideal laki-laki.....	90
4.2.2 Dituntut pandai dalam keterampilan domestik.....	99

4.2.3 Dituntut menaati konsep <i>Ryousaikenbo</i> dan <i>Kodakara Butai</i> .....	102
4.3 Eksistensi Perempuan.....	107
4.3.1 <i>Being-for-itself</i> .....	107
4.3.1.1 Keinginan berjuang dalam perang .....	107
4.3.1.2 Keinginan untuk maju dan tidak terpuruk dalam kesedihan akibat kehilangan orang-orang yang disayangi .....	120
4.3.2 <i>Being-for-others</i> .....	123
4.3.2.1 Aktif dalam asosiasi masyarakat.....	123
4.3.2.2 Ikut serta membangun <i>bunker</i> untuk penduduk Naganoki	136
4.3.2.3 Membuat resep makanan inovatif saat terjadi kelangkaan bahan makanan.....	139
4.3.2.4 Menolong korban serangan udara dan bom atom.....	144
4.4 Imanensi menuju Transendensi .....	151
4.4.1 Bekerja untuk mencapai transformasi sosial .....	152
4.4.2 Menolak Ke-liyan-nannya.....	153
<b>BAB V KESIMPULAN DAN SARAN</b>	
5.1 Kesimpulan.....	157
5.2 Saran.....	159
<b>DAFTAR PUSTAKA .....</b>	<b>161</b>

## DAFTAR GAMBAR

Gambar 4.1	Suzu terpaksa menerima lamaran karena bisnis keluarganya yang bangkrut.....	61
Gambar 4.2	Suzu tidak bisa mengungkapkan keinginan bersama Mizuhara karena pasrah menerima lamaran dari orang lain.....	66
Gambar 4.3	Suzu harus bangun paling pagi dan memasak sendirian.....	73
Gambar 4.4	Suzu merasa bahagia pulang ke rumah orangtuanya dan berharap pernikahannya hanya mimpi belaka.....	76
Gambar 4.5	Suzu terkekang dalam kehidupan domestik yang berat, monoton dan selalu dinilai gerak-geriknya oleh anggota keluarga Houjou.....	80
Gambar 4.6	Suzu mengaku pada Mizuhara bahwa ia tidak bebas melakukan hobinya.....	85
Gambar 4.7	Suzu dimarahi oleh kakak iparnya karena memakai <i>monpe</i> yang sudah usang.....	91
Gambar 4.8	Suzu dimarahi oleh kakak iparnya karena tidak berdandan saat akan keluar menemui suaminya.....	96
Gambar 4.9	Suzu dimarahi oleh neneknya karena tidak bisa menjahit.....	99
Gambar 4.10	Suzu mendapat perlakuan istimewa dari keluarga Houjou saat menduga ia sedang hamil dan berubah sebaliknya saat didiagnosis tidak hamil oleh dokter.....	107
Gambar 4.11	Suzu memadamkan bom api yang jatuh ke dalam rumah.....	108
Gambar 4.12	Suzu memutuskan untuk melawan rasa takut terhadap serangan musuh dan bertahan di Kure.....	111
Gambar 4.13	Suzu marah dan kecewa dengan penyerahan Jepang dalam perang.....	117
Gambar 4.14	Suzu memutuskan untuk bangkit dan mengikhlaskan kematian orang-orang yang disayangi.....	120
Gambar 4.15	Suzu membantu kegiatan distribusi bahan makanan.....	124
Gambar 4.16	Suzu menghadiri pertemuan rutin asosiasi <i>Rinpohan</i> .....	128
Gambar 4.17	Suzu ikut dalam upacara pelepasan tentara baru.....	130
Gambar 4.18	Suzu bersikukuh ikut pergi ke Hiroshima membantu korban bom atom.....	132
Gambar 4.19	Suzu ikut membangun <i>bunker</i> di bukit sebelah rumah keluarga Houjou.....	136
Gambar 4.20	Suzu mengambil bahan alami di sekitar rumah untuk membuat resep makanan yang inovatif.....	140
Gambar 4.21	Suzu menyediakan tempat dan alat pengobatan bagi korban serangan bom api ( <i>flare bomb</i> ).....	145
Gambar 4.22	Suzu menukar pakaiannya untuk membeli pasokan makanan untuk korban bom atom.....	147
Gambar 4.23	Suzu mengadopsi anak kecil korban bom atom Hiroshima.....	148

## DAFTAR TABEL

Tabel 2.1	Perbandingan UU Meiji dengan UU Showa.....	40
-----------	--	----



## DAFTAR LAMPIRAN

1	<i>Curriculum Vitae</i> .....	166
2	Sertifikat JLPT.....	167
3	Berita Acara Bimbingan Skripsi.....	168



## **BAB I**

### **PENDAHULUAN**

#### **1.1 Latar Belakang**

Berbicara mengenai sastra tentu tidak bisa dipisahkan dengan realitas kehidupan di mana sastra tersebut dilahirkan. Secara pengertiannya, Damono (dalam Jabrohim, 2012: 1) mengemukakan bahwa sastra bisa dipahami sebagai lembaga sosial yang menggunakan bahasa sebagai media ciptaan sosial dan menampilkan gambaran kehidupan sebagai kenyataan gejala sosial yang terjadi dalam masyarakat. Karya sastra berfungsi menampilkan kembali realitas kehidupan agar manusia dapat mengidentifikasi dirinya dalam menciptakan kehidupan yang lebih bermakna. Realitas kehidupan yang ditampilkan dalam suatu karya sastra tidak lepas dari masalah sosial yang ada dalam masyarakat itu sendiri. Salah satunya, berkaitan dengan masalah feminisme atau gerakan menuntut hak asasi perempuan.

Dari zaman dahulu hingga sekarang, kedudukan perempuan masih dipandang sebelah mata di mata masyarakat. Padahal, perempuan juga memiliki hak yang sama sebagai seorang individu dalam masyarakat. Nobuhiko (dalam Wulandari, 2003: 14) menyebutkan bahwa gerakan feminisme gelombang pertama di Jepang muncul bersamaan dengan Restorasi Meiji (1868-1912). Restorasi ini menyebabkan pemerintahan Jepang menjadi lebih liberal untuk menerima aspirasi rakyat sehingga terjadi perubahan besar pada struktur politik dan sosial di Jepang, termasuk munculnya gerakan feminisme. Pada masa itu,

seorang aktivis perempuan bernama Kishida Toshiko ikut dalam organisasi Gerakan Hak dan Kebebasan (自由民権運動/Jiyuu Minken Undou). Melalui gerakan tersebut, Kishida menyalurkan aspirasinya untuk mendapatkan hak rakyat, khususnya kaum perempuan yang nasibnya terkurung dalam rumah. Dalam pidato-pidatonya yang dimuat dalam koran lokal, Kishida mendorong agar kaum perempuan aktif berjuang untuk menuntut hak-haknya sebagai anggota masyarakat. Dengan munculnya gerakan feminisme di Jepang, maka memunculkan karya-karya sastra yang mengusung tema feminisme pula.

Seiring dengan perkembangan zaman, berbagai macam bentuk karya sastra muncul sebagai akibat perkembangan teknologi. Karya sastra tidak hanya berbentuk manual seperti novel atau komik, namun berkembang melalui digitalisasi seperti film maupun *anime*. Dewasa ini, *anime* sudah menjadi produk budaya populer di kalangan masyarakat, baik anak-anak, remaja maupun dewasa. Dalam pengertian luasnya, Ranang (2010: 241) berpendapat bahwa *anime* merupakan suatu karya sastra yang disajikan dalam bentuk lisan, bergerak dan dapat ditonton, biasanya ditampilkan melalui gambar berwarna-warni yang menampilkan tokoh dalam berbagai macam lokasi dan cerita, yang ditujukan pada beragam jenis penonton.

Menurut Brenner (2007: 29), *anime* adalah film animasi yang diproduksi oleh Jepang untuk penonton berbahasa Jepang. Kata “アニメ/*anime*” berasal dari kata “アニメーション/*animeshon*” yang merupakan kata serapan dari “*animation*” dalam Bahasa Inggris. Istilah ini mencakup semua karya animasi, termasuk film, acara televisi maupun *original video animation* (OVA) yang dirilis untuk tujuan



komersial. Meskipun tidak ditujukan khusus untuk animasi buatan Jepang, tapi kebanyakan orang menggunakan kata tersebut untuk membedakan antara film animasi buatan Jepang dan non-Jepang. *Anime* sebagai karya sastra tentu bertujuan untuk menampilkan realitas kehidupan yang terjadi dalam masyarakat.

*Kono Sekai no Katasumi ni* (この世界の片隅に/*In This Corner of The World*) merupakan *anime* yang diadaptasi dari *manga* dengan judul sama, yang disutradarai oleh Sunao Katabuchi dan menjadi salah satu *anime* terbaik pada tahun 2016. Pada versi *manga Kono Sekai no Katasumi ni* yang ditulis oleh Fumiyo Kouno, isi cerita tidak hanya mengenai kehidupan Suzu, tapi juga teman seperjuangan bahkan kehidupan dan kebiasaan masyarakat pada masa itu. Di sisi lain, versi *anime* lebih memfokuskan pada kehidupan Suzu sebagai sosok perempuan yang motivasional dan patriotik, dengan menunjukkan perjuangan dan kontribusinya sebagai perempuan yang hidup pada masa Perang Dunia II di Jepang. Selain itu, dalam versi *anime* penggambaran *setting* lebih detail karena dikomparasikan dengan kejadian sebenarnya dalam sejarah.

Dikutip dari artikel yang ditulis Komatsu<sup>1</sup>, *anime* ini memperoleh pendapatan sekitar 2,5 milyar yen dalam 19 minggu sejak dirilis pada tanggal 12 November 2016 di Jepang dan ditayangkan di berbagai negara, yaitu Amerika Selatan, Thailand, Hongkong dan 21 negara lainnya. Selain itu, dilansir dari laman resmi<sup>2</sup>, *anime* ini sukses memenangkan 17 penghargaan di 9 acara

<sup>1</sup> Mikikazu Komatsu. "Japan Box Office: "In This Corner Of The World" Has Earned 2,5 Billion Yen in 19 Weeks". Diakses 8 April 2017 pukul 14:18 dari: [www.crunchyroll.com/anime-news/2017/02/14/japan-box-office-in-this-corner-of-the-world-has-earned-25-billion-yen-in-19-weeks](http://www.crunchyroll.com/anime-news/2017/02/14/japan-box-office-in-this-corner-of-the-world-has-earned-25-billion-yen-in-19-weeks)

<sup>2</sup> "受賞 / ミネート (*jushou / mineeto*)". Official Website *Kono Sekai no Katasumi ni*. Diakses 8 April 2017 pukul 13:48, dari: [www.konosekai.jp/award](http://www.konosekai.jp/award)

penghargaan, antara lain *Kinema Junpo Award*, *Hiroshima International Film Festival*, *Mainichi Film Awards*, *Blue Ribbon Awards*, *Yokohama Film Festival*, *Osaka Cinema Festival 2017*, *Japan Academy Prize*, *Tokyo Sports Film Award* dan *Takasaki Film Festival*.

*Anime Kono Sekai no Katasumi ni* bercerita tentang perjuangan hidup seorang gadis bernama Urano Suzu pada masa Perang Dunia II di Jepang. Latar waktu dalam *anime* ini adalah dari tahun 1933-1946. Awal cerita, dikisahkan kehidupan sederhana Suzu di pedesaan Eba, Hiroshima. Suzu adalah gadis yang polos dan pandai melukis. Pada tahun 1943, di usianya yang baru menginjak 18 tahun, ia harus pindah ke Desa Kaminaganoki, Kure karena dilamar oleh seorang pemuda bernama Houjou Shuusaku yang sama sekali tidak dikenalnya. Walaupun Suzu sudah memiliki sosok pemuda yang sudah dicintainya, tapi ia terpaksa harus melepasnya dan menerima lamaran tersebut untuk menolong krisis ekonomi keluarganya karena bisnis budidaya *nori* (rumput laut) yang bangkrut.

Kota Kure merupakan kota pelabuhan industri baja dan perkapalan yang kuat di mana terdapat pangkalan angkatan laut Jepang atau disebut *Japan Maritime Self-Defence Force* (JMSDF) serta merupakan markas kapal perang terbesar di Jepang pada masa itu, yaitu kapal Yamato. Selama Perang Dunia II, Kure merupakan kota penting karena berfungsi sebagai markas besar JMSDF dan gudang senjata. Di tengah serangan udara pada tahun 1944 di Kota Kure, Suzu dengan semangat dan kerja keras tidak hanya mengurus pekerjaan rumah tangga, tapi juga berperan aktif dalam kegiatan sosial. Ia bergabung dalam *Rinpohan* (隣保班) yaitu asosiasi rukun tetangga beranggotakan kurang lebih 10 rumah tangga.

Asosiasi tersebut bertujuan untuk menjalankan tugas sipil, seperti: mendistribusikan bahan makanan, latihan melindungi diri dari serangan udara dan lain-lain. Suzu merupakan anggota yang termuda dalam asosiasi *Rinpohan*, namun semangatnya untuk belajar dan berkontribusi sangat besar. Ia selalu rutin mengikuti kegiatan asosiasi setiap minggu dan mempraktekkan apa yang sudah ia pelajari. Mulai dari menghemat persediaan makanan, mencari bahan makanan pengganti dan membuat resep makanan baru yang aman dikonsumsi.

Pada bagian klimaksnya, yaitu saat Suzu dan Harumi, keponakannya sedang dalam perjalanan pulang dari Kota Kure ke Kaminaganoki, mereka terkena bom dari hasil serangan udara susulan dan tidak sempat melarikan diri ke tempat perlindungan. Akibatnya, Suzu kehilangan lengan kanannya dan terus disalahkan atas kematian Harumi oleh kakak iparnya, Keiko. Kemudian disusul dengan kejadian bom atom dijatuhkan di Hiroshima, Suzu kehilangan orangtuanya. Dampak tragis serangan tersebut membuatnya sangat marah, tidak hanya karena kekejaman perang, tapi juga karena kebodohan ambisi negaranya. Namun, pada akhirnya Suzu mampu bangkit dari keterpurukannya. Walaupun dalam kondisi lengan kanannya cacat, tapi ia bertekad untuk tetap berkontribusi dalam organisasi sosial, menolong dan merawat para penduduk yang membutuhkan. Suzu tidak ingin kalah menghadapi perang dan menyia-nyiakan kematian semua orang yang telah menjadi korban.

Setelah perang berakhir, Suzu pulang ke Eba, Hiroshima, untuk menemui keluarganya. Ia terlihat ceria dan tegar serta menyemangati adiknya, Sumi yang terkena radiasi bom atom. Dalam perjalanan pulang ke Kaminaganoki, secara

kebetulan ia bertemu dengan Shuusaku, yang kembali dari dinas militer Angkatan Laut. Mereka saling bertukar pikiran mengenai perang yang terjadi sebelumnya dan dampaknya bagi semua orang. Lalu, mereka bertemu dengan seorang gadis kecil yang terluka berjalan sendirian dengan pakaian yang kotor. Akhirnya, mereka memutuskan untuk mengadopsinya dan Suzu kembali termotivasi untuk berjuang demi dirinya sendiri maupun orang lain, dengan keberanian dan kasih sayang. Daripada pasrah meratapi kesedihan dan kehancuran, Suzu memilih berjuang keras tanpa menyerah untuk membantu memulihkan keadaan sekitar dan menolong korban di sekitarnya.

*Anime Kono Sekai no Katasumi ni* tersebut menunjukkan sosok inspirasional untuk Jepang masa kini. Kesabaran dan kegigihan usaha wanita terkadang tidak terlihat, tapi sosok Suzu tetap berusaha menunjukkan rasa patriotik dengan dorongan kasih sayang pada orang-orang sekitarnya. Walaupun ia tidak berjuang di garis depan dalam pertempuran seperti laki-laki, namun keberanian dan tekadnya untuk berjuang menunjukkan bahwa ia mampu untuk menunjukkan eksistensinya.

Sesuai dengan pernyataan Beauvoir (2011: 330), *one is not born, but rather becomes, a woman. No biological, psychological, or economic fate determines the figure that the human female presents in society. It is civilization as a whole that produces this creature* (perempuan semata-mata tidak dilahirkan ‘sebagai’ perempuan, tapi suatu proses ‘menjadi’ perempuan. Bukan faktor biologis, psikologis, maupun ekonomi yang membentuk figur perempuan, tapi peradaban atau hasil dari konstruksi masyarakat yang ‘menjadikan’ perempuan).

Maka dari itu, kita tidak boleh pasrah menerima konstruksi masyarakat yang membentuk perempuan untuk selalu mengidentifikasikan diri ‘sebagai’ perempuan yang ada di bawah laki-laki. Perempuan harus memposisikan diri sebagai manusia yang memiliki hak yang setara dengan laki-laki.

Dalam proses memperjuangkan hak yang sama dengan laki-laki, seharusnya tidak ada stereotip negatif terhadap perempuan, terutama pandangan secara biologis bahwa perempuan lebih lemah dari laki-laki. Mengenai perbedaan biologis, Dagun (dalam Ratna, 2012: 187) menyatakan bahwa sampai saat ini belum ada penemuan bukti-bukti kuat yang menunjukkan korelasi antara kondisi biologis dengan perbedaan perilaku. Namun, perilaku seseorang pasti dipengaruhi oleh ciri-ciri kebudayaan dalam masyarakatnya. Maka, dapat disimpulkan bahwa faktor penting yang selama ini mempengaruhi kedudukan perempuan yang tidak setara dengan laki-laki adalah kebudayaan yang membentuk masyarakat itu sendiri.

Budaya masyarakat yang seringkali merendahkan kedudukan perempuan, mendorong lahirnya gerakan perempuan yang menuntut hak yang sama dengan laki-laki yang disebut feminisme. Menurut Sugihastuti (2010: 6), feminisme merupakan kegiatan terorganisasi yang memperjuangkan hak-hak dan kepentingan perempuan. Jika perempuan sederajat dengan laki-laki, berarti mereka mempunyai hak untuk menentukan dirinya sendiri sebagaimana yang dimiliki oleh kaum laki-laki selama ini. Dengan kata lain, feminisme merupakan gerakan kaum perempuan untuk memperoleh otonomi atau kebebasan menentukan dirinya sendiri.

Berkaitan dengan gerakan feminisme, Tong (2010: 2) menyebutkan beberapa aliran dalam gerakan feminisme, salah satunya feminisme eksistensialis. Feminisme eksistensialis adalah pemikiran feminisme yang dikembangkan oleh Simone de Beauvoir dalam bukunya *The Second Sex*. Beauvoir (2011: 26) mengemukakan bahwa “laki-laki” dinamai diri atau *the self*, sedangkan “perempuan” dinamai liyan atau *the other*. Dengan memandang dirinya sebagai subjek yang mampu mempertaruhkan nyawanya dalam pertempuran, laki-laki memandang perempuan sebagai objek, yang hanya mampu mengurus urusan rumah tangga. Feminisme eksistensialis melihat bahwa untuk menunjukkan kebebasan eksistensinya, perempuan harus mampu menentukan pilihan hidupnya sendiri dan menjalaninya dengan tanggung jawab, baik atas diri sendiri maupun orang lain.

Sesuai dengan pandangan Beauvoir mengenai feminisme eksistensialis, tokoh Urano Suzu menunjukkan eksistensinya sebagai perempuan yang tidak pasrah dalam kondisi apapun dan mampu menentukan pilihan dalam hidupnya dengan tanggung jawab, baik atas diri maupun atas orang lain. Selain itu, eksistensi perempuan yang digambarkan dalam *anime* tersebut mampu menunjukkan motivasi, dasar, dan alasan mengapa perempuan harus ikut berjuang melawan perang walaupun tidak berada di garis depan medan pertempuran. Oleh karena itu, penulis mengangkat masalah tentang eksistensi perempuan sebagai penelitian dalam skripsi dengan judul “Eksistensi Perempuan di Masa Perang Dunia II yang Tergambar Pada Tokoh Urano Suzu dalam *Anime Kono Sekai no Katasumi ni* Karya Sutradara Sunao Katabuchi”.



## 1.2 Rumusan Masalah

Berdasarkan latar belakang yang telah dijabarkan sebelumnya, maka masalah penelitian ini dapat dirumuskan sebagai berikut:

1. Apa saja faktor penyebab tokoh Urano Suzu menunjukkan eksistensi sebagai perempuan pada masa Perang Dunia II?
2. Bagaimana bentuk eksistensi tokoh Urano Suzu sebagai perempuan pada masa Perang Dunia II?
3. Bagaimana strategi tokoh Urano Suzu dalam mentransendensi diri dari imanensi yang membatasi eksistensinya sebagai perempuan pada masa Perang Dunia II?

## 1.3 Tujuan Penelitian

Berdasarkan rumusan masalah penelitian yang telah dijabarkan sebelumnya, adapun tujuan penelitian ini adalah sebagai berikut:

1. Untuk mengetahui faktor penyebab tokoh Urano Suzu menunjukkan eksistensi sebagai perempuan pada masa Perang Dunia II.
2. Untuk mengetahui bentuk eksistensi tokoh Urano Suzu sebagai perempuan pada masa Perang Dunia II.
3. Untuk mengetahui strategi tokoh Urano Suzu dalam mentransendensi diri dari imanensi yang membatasi eksistensinya sebagai perempuan pada masa Perang Dunia II.

#### 1.4 Manfaat Penelitian

Adapun manfaat dari penelitian ini adalah secara teoritis, diharapkan dapat menambah pengetahuan mengenai studi analisis terhadap *anime* bertema feminisme. Selain itu, secara praktis menambah wawasan kepada pembaca tentang faktor penyebab, bentuk, dan strategi transendensi diri yang dilakukan perempuan untuk menunjukkan eksistensinya pada masa Perang Dunia II di Jepang.

#### 1.5 Definisi Istilah Kunci

**Citra Perempuan Jepang:** Citra perempuan merupakan semua wujud gambaran mental dan tingkah laku keseharian perempuan yang menunjukkan wajah dan ciri khas perempuan. Maka, citra perempuan Jepang berarti gambaran tentang perempuan di Jepang, baik dari kedudukan, status maupun hak sebagai anggota masyarakat (Sugihastuti, 2003: 190).

**Eksistensi Perempuan:** Kesadaran perempuan akan eksistensi atau keberadaan dirinya, yang terdiri dari dua modus: Ada-bagi-dirinya (*Being-for-itself*) dan Ada-untuk-yang lain (*Being-for-others*) (Beauvoir, 2011: 20).

**Feminisme Eksistensialis:** Kajian yang melihat adanya ketimpangan pandangan antara keberadaan laki-laki dan perempuan, di mana perempuan hanya dianggap sebagai objek (*the other*) bagi laki-laki, sehingga perempuan harus membebaskan eksistensinya menjadi subjek (*the self*) (Beauvoir, 2011: 330).



## BAB II

### KAJIAN PUSTAKA

#### 2.1 Feminisme Eksistensialis

Pengertian feminisme menurut Sugihastuti (2010: 6) merupakan kegiatan terorganisasi yang memperjuangkan hak-hak dan kepentingan perempuan. Jika perempuan sederajat dengan laki-laki, berarti mereka mempunyai hak untuk menentukan dirinya sendiri sebagaimana yang dimiliki oleh laki-laki selama ini. Dengan kata lain, feminisme merupakan gerakan kaum perempuan untuk memperoleh otonomi atau kebebasan menentukan dirinya sendiri.

Gerakan feminisme muncul sebagai akibat dari adanya prasangka gender yang cenderung menomorduakan kaum perempuan. Perempuan dinomorduakan karena adanya anggapan bahwa secara universal laki-laki berbeda dengan perempuan. Perbedaan itu tidak hanya terbatas pada kriteria biologis, melainkan juga sampai pada kriteria sosial dan budaya (Sugihastuti, 2010: 29-30).

Berkaitan dengan gerakan feminisme, Tong (2010: 2) mengemukakan beberapa aliran dalam gerakan feminisme itu sendiri, antara lain: feminisme liberal, feminisme radikal, feminisme marxisme dan sosialis, feminisme psikoanalisis dan gender, feminisme eksistensialis, feminisme posmodern, feminisme multikultural dan global, dan ekofeminisme.

Feminisme eksistensialis adalah pemikiran feminisme yang dikembangkan oleh Simone de Beauvoir dalam bukunya *The Second Sex* (Tong, 2010: 254). Buku tersebut sering dianggap tidak otentik oleh banyak kalangan karena konsep-

konsepnya banyak dipengaruhi oleh Jean-Paul Sartre. Sartre adalah partner dan teman intelektual Beauvoir selama bertahun-tahun. Kontribusi Sartre pada teorinya memang sangat membantu, tapi tidak dapat dikatakan bahwa ia telah didikte oleh Sartre karena pemikiran dan teorinya lebih terfokus pada feminisme.

Sesuai dengan pernyataan Beauvoir (2011: 330), *one is not born, but rather becomes, a woman. No biological, psychological, or economic fate determines the figure that the human female presents in society. It is civilization as a whole that produces this creature* (perempuan semata-mata tidak dilahirkan ‘sebagai’ perempuan, tapi suatu proses ‘menjadi’ perempuan. Bukan faktor biologis, psikologis, maupun ekonomi yang membentuk figur perempuan, tapi peradaban atau hasil dari konstruksi masyarakat yang ‘menjadikan’ perempuan). Keberadaan perempuan adalah objek bagi laki-laki. Perempuan hanya dianggap sebagai *second sex* (jenis kelamin kedua), maka tidak bisa mendapat kesamaan hak seperti halnya laki-laki. Eksistensi perempuan hanya dinilai dari keterampilannya melakukan pekerjaan domestik dan mengikuti konstruksi yang ada di masyarakat terutama mengenai femininitas. Secara teori, eksistensialis adalah teori yang memandang suatu hal dari sudut keberadaan manusia, teori yang mengkaji cara manusia berada di dunia dengan kesadarannya. Jadi, teori feminisme eksistensialis merupakan kajian yang melihat adanya ketimpangan pandangan antara keberadaan laki-laki dan perempuan, di mana perempuan hanya dianggap sebagai objek bagi laki-laki.

Adapun isi teori feminisme eksistensialis menurut Beauvoir, sebagai berikut:

#### 1. Eksistensi atau Keber-Ada-an

Dalam menjelaskan opresi (ketertindasan) terhadap perempuan, Beauvoir (2011: 19) menggunakan kerangka ontologis Sartre dalam menjelaskan tentang eksistensi. Dalam buku *L'etre et le Neant (Being and Nothingness)*, Sartre memulai titik tolaknya dari *cogito*, yakni kesadaran yang 'saya' miliki sendiri. Sartre memahami bahwa kesadaran terarah pada dunia yang lain dari dirinya. Menurut Sartre, keberadaan atau eksistensi terbagi menjadi dua modus, yakni Ada-pada-dirinya (*Being-in-itself/ en-soi*), Ada-bagi-dirinya (*Being-for-itself/ pour-soi*).

Perbedaan Ada-pada-dirinya (*Being-in-itself*) dan Ada-bagi-dirinya (*Being-for-itself*) menurut Sartre (dalam Beauvoir, 2011: 20) berguna ketika kita hendak menganalisis manusia. Ada-pada-dirinya (*Being-in-itself*) digunakan oleh Sartre untuk mengasosiasikan tubuh sebagai objek. *Being-in-itself* ini bersifat pasif, penuh, selesai, tanpa kesadaran, tanpa rahasia ataupun misteri, tanpa masa silam ataupun masa depan, dan tanpa tujuan. *Being-in-itself* merupakan "Ada" yang tidak sadar sehingga tidak mampu memberi makna pada eksistensinya, yaitu benda-benda atau objek yang memiliki kesatuan dengan dirinya sendiri. Sementara itu, Ada-bagi-dirinya (*Being-for-itself*) merupakan kesadaran akan eksistensi yang dimilikinya. Setiap "Ada" membangun dirinya sendiri sebagai subjek yang transenden dan bebas.

Selain kedua modus eksistensi di atas, Sartre (dalam Beauvoir, 2011: 21) juga menambahkan tipe modus “Ada” yang ketiga, yaitu Ada-untuk-yang lain (*Etre pour les autres/ Being-for-others*) yang melihat relasi-relasi antar manusia. “Ada” jenis ini disebabkan kesadaran akan adanya subjek lain di dunia ini. Pada pertemuan antar subjek terjadi hubungan saling menyangkal menjadi objek sehingga masing-masing pihak mempertahankan kesubjektivitasannya sendiri.

## 2. *The Self* dan *The Other*

Dengan mengadopsi prinsip eksistensialisme, terutama konsep *Being-for-others* tersebut, Beauvoir (2011: 26) yakin bahwa ada dua jenis hubungan, laki-laki mengklaim dirinya sebagai diri (*the self*), sedangkan perempuan adalah liyan (*the other*). Beauvoir berpendapat bahwa dengan memandang dirinya sebagai subjek yang mampu mempertaruhkan nyawanya dalam pertempuran, laki-laki memandang perempuan sebagai objek, yang hanya mampu mengurus kehidupan rumah tangga.

Laki-laki adalah bebas, makhluk yang menentukan dirinya sendiri yang mendefinisi makna eksistensinya dan menganggap perempuan adalah objek yang tidak menentukan makna eksistensinya sendiri. Jika perempuan ingin menjadi *the self* atau subjek, maka perempuan harus mentransendensi definisi, label dan esensi yang membatasi eksistensinya. Perempuan harus menjadikan dirinya sebagaimana yang diinginkannya (Beauvoir, 2011: 27).

## 3. Mitos tentang Perempuan

Bersamaan dengan berkembangnya kebudayaan, laki-laki berpendapat mereka dapat menguasai perempuan dengan menciptakan mitos tentang

perempuan tentang irasionalitasnya, kompleksitasnya, dan sulit dimengerti. Menurut Beauvoir (2011:193), mitos adalah sesuatu yang tak dapat dijelaskan dan merasionalkan yang irasional. Ada dua hal yang digarisbawahi Beauvoir pada mitos laki-laki terhadap perempuan. Pertama, apa yang diinginkan laki-laki dari perempuan adalah yang tidak didapatkan oleh laki-laki. Kedua, perempuan adalah pendiam seperti tenangya alam.

Beauvoir (2011: 256-296) menunjukkan lima karya sastra yang setiap penulisnya mengkonstruksikan perempuan idealnya. Pertama, Montherlant melihat eksistensi perempuan untuk membuat laki-laki merasa perkasa. Kedua, D. H. Lawrence menciptakan perempuan yang mengorbankan dirinya agar sang laki-laki bisa mendapatkan apa yang diinginkannya. Ketiga, Claudel menceritakan bagaimana sucinya perempuan yang merupakan ciptaan Tuhan yang mulia. Keempat, Breton menceritakan tokoh perempuan yang diliputi rasa bersalah karena dianggap kurang cukup mencintai sang laki-laki sehingga ia harus mengorbankan tubuh erotisnya agar diakui. Kelima, tokoh perempuan Stendhal mengorbankan jiwanya agar dapat menolong sang laki-laki dari keruntuhan. Dari kelima buku tersebut, Beauvoir melihat bahwa setiap laki-laki selalu dalam pencarian akan perempuan ideal. Perempuan yang dianggap ideal, yang dipuja laki-laki adalah perempuan yang percaya bahwa tugas mereka untuk mengorbankan diri agar menyelamatkan laki-laki. Perempuan didorong untuk melupakan, mengabaikan, atau dengan cara tertentu menegasikan dirinya.

#### 4. Imanensi menuju Transendensi

Beauvoir (2011: 49-193) berargumen bahwa perempuan selama ini terkungkung dalam imanensi oleh laki-laki yang telah mengklaim kualitas transendensi bagi mereka sendiri. Perempuan harus keluar dari imanensi (sesuatu yang membuatnya terhenti, tidak bisa maju, terbatas) menuju transendensi (keluar batas, bergerak maju, dan akhirnya mendapat kebebasan). Imanensi menurut Suryajaya (2009: 2-3) adalah sesuatu yang terbatas pada pengalaman atau pemikiran manusia, sedangkan transendensi merupakan sesuatu yang diluar batas tersebut. Dari kedua pengertian tersebut, maka dapat digambarkan bahwa perempuan hidup dalam batas yang dibuat laki-laki, kemudian berkembang menjadi konsep masyarakat patriarki sehingga menutupi, membatasi, dan mendominasinya. Perempuan bisa menolak untuk dibatasi dan didominasi dengan melakukan transendensi (keluar dari konsep yang membatasinya).

Bagi Beauvoir (dalam Lie, 2005: 91), perempuan hanya mengikuti alur yang sudah ditentukan oleh masyarakat patriarki, yang cenderung reduktif dan membuat hidup secara tidak otentik. Perempuan menjadi objek bagi kaum laki-laki dalam budaya patriarki, sehingga hidupnya menjadi tidak otentik. Hidup otentik berarti menciptakan cara dan pola hidup sendiri, berani bersikap mandiri dan kritis terhadap nilai dan keyakinan orang lain ataupun diri sendiri. Dengan kata lain, perempuan harus mampu mentransendensi diri agar eksistensinya diakui.

Ketika Beauvoir meminta perempuan untuk mentransendensi pembatas imanensi mereka, ia tidak meminta perempuan untuk menegasi diri, melainkan untuk melepaskan semua beban yang menghambat kemajuan mereka menuju diri



yang otentik (2011: 849). Perempuan dapat menjadi subjek, dapat terlibat dalam kegiatan positif dalam masyarakat, dan dapat mendefinisikan ulang atau menghapuskan perannya sebagai objek dalam jagat laki-laki. Perempuan dapat membangun dirinya sendiri karena tidak ada esensi dari feminitas yang abadi yang mencetak identitas siap pakai baginya.

Semua yang menghambat usaha perempuan untuk membangun dirinya sendiri di dalam masyarakat adalah sistem patriarki. Jika perempuan ingin menghentikan kondisinya sebagai jenis kelamin kedua atau *the other*, perempuan harus dapat mengatasi pengaruh dari masyarakat (Beauvoir, 2011: 291,791,413). Perempuan harus mempunyai pendapat dan cara seperti juga laki-laki. Menurut Beauvoir, transendensi adalah usaha manusia (secara khusus perempuan) untuk keluar dari belenggu budaya patriarki melalui empat strategi, yaitu: 1) Perempuan dapat bekerja, 2) Perempuan dapat menjadi seorang intelektual. Aktivitas intelektual membawa perempuan pada kebebasan, memberi bekal untuk menghadapi masyarakat patriarkal yang cenderung melecehkan kemampuan perempuan. Beauvoir juga mendukung perempuan untuk menulis, memerangi pelecehan, dan penindasan perempuan dengan menggunakan pena, 3) Perempuan dapat bekerja untuk mencapai transformasi sosial, 4) Perempuan dapat menolak ke-liyan-annya, dengan mengidentifikasi diri melalui pandangan kelompok dominan dalam masyarakat karena sebagaimana yang diungkapkan oleh Sartre bahwa pada dasarnya manusia adalah “dikutuk untuk bebas”. Beauvoir berharap dengan perempuan melakukan hal tersebut maka perempuan dapat benar-benar setara dengan laki-laki dan perempuan dapat bebas dari dominasi laki-laki.

Beauvoir (2011: 720) menyadari situasi hukum, politik, ekonomi, sosial, dan kebudayaan menghambat perempuan, namun tidak ada satupun dari pembatasan itu dapat secara total memenjarakan perempuan. Pembebasan perempuan seharusnya bukan merupakan pilihan individual, melainkan dengan mengubah proses sosial yang kompleks, yang diharapkan dapat mengubah situasi perempuan sampai pada suatu titik di mana perempuan sebagai pengada bebas dapat ikut kembali bermain di pentas kehidupan secara otentik. Maka dari itu, perempuan harus melakukan sesuatu terhadap situasi mereka dengan cara membongkar kembali penjara yang mengukung mereka sehingga jalan kebebasan mereka kembali terbuka dan mereka dapat mengasumsikan sendiri proyek yang transformatif.

Perempuan harus membangkitkan kemampuan berpikir kritisnya dan berani berkata tidak terhadap hal-hal yang dirasanya tidak sesuai dengan nilai yang diyakininya. Menjadi otentik berarti menciptakan sendiri cara dan pola hidup. Membebaskan tubuh perempuan dari nilai yang tidak dipilihnya secara bebas bukan berarti mengasingkan perempuan dari keperempuannya, melainkan supaya bisa mendefinisikan sendiri makna eksistensinya di dunia dengan tubuh perempuannya.

Dalam penelitian ini, pertama, penulis menggunakan teori *the self* dan *the other* untuk menggambarkan bagaimana kedudukan perempuan yang menjadi *the other* dalam karya sastra tersebut. Kedua, menggambarkan bagaimana gambaran perempuan ideal dalam karya tersebut dengan teori mitos tentang perempuan. Ketiga, dengan teori eksistensi, penulis akan menggambarkan bagaimana tokoh



Urano Suzu menyadari eksistensi Ada-bagi-dirinya (*Being-for-itself/ pour-soi*) dan Ada-untuk-yang lain (*Being-for-others*). Keempat, dengan teori imanensi menuju transendensi, penulis akan menggambarkan bagaimana tokoh Urano Suzu mentransendensi dirinya menjadi perempuan yang menolak menjadi *the other*.

## 2.2 Gerakan Feminisme dan Citra Perempuan di Jepang

### 2.2.1 Sebelum Perang Dunia II

Citra perempuan di Jepang sudah dimulai sejak permulaan perkembangan masyarakat. Dalam naskah China kuno (*kojiki*), Jepang disebut sebagai “Negeri Ratu” yang terdapat banyak negara kecil-kecil yang dipimpin oleh kaum perempuan. Hal ini menunjukkan kedudukan dan peranan perempuan dalam kehidupan masyarakat sangat besar. Pada abad ke 3 atau zaman Kofun, wilayah Jepang terbagi-bagi menjadi daerah-daerah kesukuan atau klan (*uji*). Sebelum wilayah Jepang terintegrasi secara geopolitik menjadi sebuah kekaisaran, terdapat sekitar 100 *uji* yang masing-masing dipimpin oleh seorang perempuan atau laki-laki yang memiliki hak yang sama dalam menduduki jabatan sebagai pemimpin politik dan agama. Pemimpin *uji* terbesar pada zaman itu, yaitu klan Yamato yang mempercayai bahwa asal-usul garis kekaisaran berasal dari *Amaterasu* (dewi matahari) sehingga garis keturunan masyarakat Jepang kuno didasarkan pada matriarkal atau garis keturunan ibu (Hartono, 2007: 3-4).

Sejak permulaan kekaisaran Jepang sampai dengan tahun 1989 terdapat 125 orang kaisar yang memerintah, 8 orang perempuan di antaranya

adalah Kaisar Suiko, Kaisar Kougyoku/ Saimei, Kaisar Jitou, Kaisar Gemmei, Kaisar Genshou, Kaisar Kouken/ Shoutoku, Kaisar Meishou, dan Kaisar Go-Sakuramachi. Pada zaman Nara (710-794), keseimbangan perbandingan jumlah kaisar yaitu 3 kaisar perempuan (Genmei, Genshou, dan Kouken/ Shoutoku) dan 4 kaisar laki-laki (Shoumu, Junnin, Kounin, dan Kanmu). Reischauer (dalam Hartono, 2007: 5) menambahkan bahwa pada zaman Heian (794-1185), kaum perempuan dari klan Fujiwara masih memiliki kebebasan di dalam istana dan bahkan peranannya masih cukup besar hingga pada awal masa feodal. Perempuan memiliki peran penting bagi suatu klan yang hendak merebut pengaruh politik di istana, yaitu melalui perkawinan politik. Perempuan digunakan sebagai alat politik untuk menciptakan garis keturunan kaisar. Seorang anak keturunan dari hasil perkawinan antara kaisar dengan seorang perempuan dari klan Fujiwara memiliki hak waris dalam kekuasaan kerajaan.

Pada akhir periode Heian, di mana Jepang dilanda perang antar keluarga aristokrasi dan militer yang berkepanjangan sehingga kedudukan wanita dalam kehidupan sosial dan politik mengalami pergeseran. Menurut Reischauer (dalam Hartono, 2007: 6), adanya pandangan bahwa secara fisik perempuan tidak cukup kuat dalam peperangan mengurangi peranan wanita dalam masyarakat. Di samping itu, periode ini adalah masa transisi ke budaya gaya aristokrasi ke feodal sehingga menyebabkan status laki-laki meningkat bersamaan dengan naiknya kekuasaan golongan samurai. Sebaliknya, status

perempuan merosot dan lambat laun dikeluarkan dari struktur feodal dan menerima peran tidak penting serta hanya sebagai pelengkap kaum laki-laki.

Seiring perkembangan sosial dan politik, pengertian “Negeri Ratu” semakin memudar. Peran dan kedudukan perempuan mengalami perubahan akibat pengaruh ajaran Buddha dan Konfusianisme yang sangat kuat dan berlakunya sistem feodal yang sangat lama. Pada era Keshogunan Tokugawa (sistem pemerintahan diktator militer oleh klan Tokugawa, berlangsung pada tahun 1603-1868), *shogun* (panglima militer tertinggi) menerapkan kebijakan politik isolasi (*sakoku*) sehingga menyebabkan perkembangan sistem feodal di Jepang semakin kuat dan melebur dalam kehidupan masyarakat Jepang. Masyarakat Jepang pada masa itu terbagi menurut sistem kelas (*strata/ kasta*), terdiri dari empat kelas dalam hierarki sistem kelas di Jepang (士農工商/*Shinoukoushou*), yaitu: (1) *Shi* dari kata *bushi* atau *samurai* (prajurit militer) merupakan kelas tertinggi, (2) *Nou* dari kata *nouka* (petani), (3) *Kou* dari kata *koujin* atau *shokunin* (pengrajin), dan (4) *shounin* (pedagang) merupakan kelas terendah. Sistem *Shinoukoushou* tersebut sangat kaku dan membuat jurang pemisah yang besar antara kehidupan masyarakat strata tinggi dengan strata rendah (Koyama, 1961: 9).

Masyarakat pada umumnya harus menjalani hidup dengan budaya samurai, dimana setiap norma yang ada memiliki aturan sendiri antara laki-laki dan perempuan, bahkan antara suami dan istri sekalipun. Dalam sistem *Ie* atau keluarga tradisional, suami memiliki posisi sebagai pemimpin (*kachou*) yang dominan dan superior dengan segala hak dan kebebasannya, sedangkan istri

(*shufu*) memiliki posisi subordinat atau bawahan yang segala aktivitasnya di luar *Ie* dibatasi atau bahkan hampir tidak ada sama sekali (Koyama, 1961: 9).

Wulandari (2003: 15) menambahkan bahwa perempuan juga mengalami diskriminasi dalam berbagai kehidupan sehari-hari, seperti praktek pewarisan tunggal melalui *chounan* (anak laki-laki pertama) dan adat istiadat lain yang dilembagakan melalui keluarga. Selain itu, kedudukan wanita semakin rendah akibat ajaran Buddha dan Konfusianisme yang dihargai oleh para *samurai*. Dalam *terakoya* (寺子屋/ sekolah kuil pribadi) didoktrin bahwa laki-laki itu superior, sedangkan perempuan itu inferior. Hal ini tergambar dalam berbagai sekte Buddha yang menyatakan bahwa perempuan adalah makhluk “penggoda” dan “penuh dosa” dan harus dilahirkan kembali sebagai laki-laki sebelum mendapat “pencerahan”. Demikian pula dalam Konfusianisme dengan ajaran *gorin* (五輪/ lima hubungan besar) yang mengandung pemahaman mengunggulkan kaum laki-laki.

Menurut Okamura (1983: 4-5), pada tahun 1898, sistem *Ie* disahkan dalam Undang-Undang Hukum Perdata (*Meiji Minpou*) yang sebelumnya muncul menjadi dasar landasan masyarakat feodal Jepang pada zaman Tokugawa. Berkaitan dengan sistem *Ie*, Nakane (dalam Priani, 2013: 7) menjelaskan dalam bukunya berjudul “家の構造” (*Ie no Kouzou*) bahwa:

『家』制度というものが...  
他の国々見られず日本においてのみ非常に  
発達した制度であるということは  
『家』は日本に固有な文化をあらわしている  
ものといえよう。

*[Ie] seido to iu mono ga...  
hoka no kuniguni mirarezu nihon ni oite nomi hijou ni  
hattasushita seido de aru to iu to wa  
[Ie] wa nihon ni koyuuna bunka wo arawashiteiru  
mono to Ieyou.*

Sistem *Ie* di Jepang merupakan suatu sistem keluarga yang tidak dapat ditemukan di negara lain, kecuali di Jepang sistem *Ie* ini hanya ada di Jepang karena sistem ini merupakan perwujudan kebudayaan khas Jepang.

Sebagai kebudayaan yang khas, konsep *Ie* tidak hanya mengatur sistem keluarga Jepang, tetapi juga mengatur interaksi sosial masyarakat. Konsep pemikiran *Ie*, nilai-nilai dan norma-normanya tertanam kuat pada masyarakat Jepang.

Di lingkungan *Ie*, berlaku prinsip *Nenkoujoretsu* (年功序列). *Nenkoujoretsu* berarti orang Jepang harus menempatkan diri sesuai dengan hierarki *senpai* (senior) dan *kouhai* (junior), misalnya bagi seseorang yang berstatus sebagai *jinan* (anak laki-laki kedua), *choujo* (anak perempuan pertama) dan *jijo* (anak perempuan kedua) harus memberikan penghormatan terhadap *chounan* (anak laki-laki pertama) dalam keluarga mereka sesuai dengan apa yang menjadi hak dari *chounan* tanpa memperhatikan apakah orang tersebut paling pantas untuk diperlakukan demikian. Kedudukan seorang perempuan dalam *Ie* memang dianggap rendah. Ketika seorang perempuan menjadi seorang istri atau menantu perempuan (*yome*), ia harus dapat menempatkan dirinya sebagai *yome* dan tunduk kepada *kachou* maupun *shuutome* (ibu mertua). Sebagai menantu perempuan, perempuan diharuskan untuk menghormati dan melayani mertuanya lebih baik melebihi orangtuanya,

harus bangun lebih awal, dan tidur paling akhir dalam keluarga (Anwar, 2007: 196).

Setelah restorasi Meiji (1868-1912), dimulailah proses pembinaan bangsa dalam segala aspek politik, sosial, ekonomi, dan budaya yang disebut *Bunmei Kaika* (文明開化). Dengan kebijakan tersebut, Jepang mulai mengadopsi peradaban Barat, salah satunya yaitu menghapuskan diskriminasi kelas masyarakat feodal. Hasil *Bunmei Kaika* memunculkan kesadaran feminis di kalangan intelektual, baik perempuan maupun laki-laki. Pada bulan September 1972, pemerintahan Meiji memberlakukan sistem pendidikan baru disebut *Gakusei* (学制). Sistem ini bertujuan untuk menghapuskan pandangan bahwa perempuan tidak berpendidikan dan penghapusan perbedaan dalam pendidikan laki-laki dan perempuan. Sistem *Gakusei* meniru administrasi model prancis, namun kurikulumnya meniru sistem Amerika. Dalam sistem tersebut, anak-anak berumur 6-10 tahun wajib belajar di sekolah dasar. Setelah itu, pada tahap sekolah menengah, ada perbedaan sistem kurikulum antara laki-laki dan perempuan. Akibatnya, banyak pelaksanaan diskriminasi antara kaum laki-laki dan perempuan karena masih terbawa sikap feodalisme bahwa pendidikan tidak perlu bagi kaum perempuan. Isi pendidikan perempuan lebih condong ke arah *Kenboshugi* (賢母主義 / ibu bijaksana), jadi hanya pendidikan untuk membentuk moral perempuan dalam membina keharmonisan keluarga. Ajaran Konfusianisme juga masih berlaku, yaitu tugas perempuan adalah memelihara anak (Wulandari, 2003: 13-18).



Hal ini mendorong adanya gerakan kaum perempuan untuk menuntut hak asasi dan peningkatan status perempuan sebagai warga negara di Jepang. Walaupun istilah “feminisme” di Jepang baru diperkenalkan pada tahun 1910 dalam jurnal berjudul *Hougaku Kyoukai Zasshi* (法学協会雑誌 / Jurnal Asosiasi Hukum), gerakan perempuan di Jepang sudah dimulai pada akhir abad ke-19 (Molony, 2000: 639-640).

Feminis gelombang pertama di Jepang pada zaman Meiji atau akhir abad ke-19 difokuskan pada reformasi untuk meningkatkan status perempuan dari masyarakat patriarki yang menindas kedudukan perempuan. Upaya utama yang dilakukan untuk meningkatkan status perempuan adalah adanya pendidikan untuk perempuan. Namun, pendidikan untuk perempuan yang dibentuk pemerintah Meiji ini hanya bertujuan untuk membina perempuan sebagai istri dan ibu yang bijak yang mampu menghasilkan anak laki-laki yang patriotik sehingga belum sepenuhnya memberikan kesetaraan hak antara laki-laki dan perempuan (Molony, 2000: 641).

Restorasi Meiji benar-benar membawa perubahan yang besar bagi masyarakat Jepang termasuk perempuan, akan tetapi rakyat masih belum puas menerima perubahan-perubahan dan kemajuan yang dicapai pada zaman ini. Kebebasan bagi perempuan belum sepenuhnya dilaksanakan karena masih adanya diskriminasi pada kaum perempuan. Selain itu, menurut Nobuhiko (dalam Wulandari, 2003: 20), adanya ketidakpuasan masyarakat terhadap pemerintah sehubungan dengan hak-hak sebagai warga negara menyebabkan munculnya gerakan protes agar pemerintah membangun suatu parlemen



berdasarkan pemilihan umum, yang disebut *Jiyuu Minken Undou* (自由民権運動 / Gerakan Hak dan Kebebasan) pada tahun 1874. Gerakan ini dipelopori oleh tokoh laki-laki bernama Itagaki Taisuke dan kawan-kawannya, lalu muncul tokoh perempuan yang juga mengikuti gerakan tersebut, yaitu: Kishida Toshiko, Tsuda Umeko, Fukuda Hideko dan beberapa tokoh perempuan lainnya.

Anderson (2006: 8) menyebutkan bahwa Kishida Toshiko merupakan orator perempuan pertama di Jepang. Pada tanggal 1 April 1882 merupakan kali pertama Kishida hadir sebagai orator dalam sebuah seminar politik di Osaka yang disponsori oleh sebuah Partai Konstitusi. Dengan memakai kimono (pakaian tradisional Jepang) sutra yang elegan dan gaya rambut yang *sporty*, Kishida menyampaikan pidato dengan semangat dan mampu menggerakkan hati para pendengarnya. Tidak hanya pidatonya yang sangat menarik yaitu mengenai peningkatan kedudukan perempuan, tapi berbagai media dan penonton juga terpukau dengan penampilannya yang cantik dan mampu menunjukkan kehebatan perempuan dalam *public speaking*. Beberapa judul pidato dan artikel milik Kishida yang terkenal, yaitu: *Hakoiri Musume* (箱入娘 / Gadis yang terkurung dalam kotak), *Fujo no Michi* (婦女の道 / Jalan Perempuan), *Jiyuu no Tomoshibi* (自由の灯 / Cahaya Kebebasan) dan lain-lain.

Keberanian dan semangat Kishida dalam membela hak dan kedudukan perempuan di muka umum menyebabkan dampak positif bagi banyak tokoh perempuan lain untuk ikut serta menjadi aktivis *Jiyuu Minken Undou*. Salah satunya, tokoh perempuan bernama Fukuda Hideko. Fukuda berpendapat

bahwa kaum perempuan juga memiliki potensi yang besar dalam memajukan bangsanya, maka ia menuntut agar pendidikan perempuan ditingkatkan, hak pilih yang setara dengan laki-laki, dan kaum perempuan boleh ikut aktif dalam penyelenggaraan pemerintahan, pembelaan, dan pembangunan negara (Wulandari, 2003: 21).

Pemerintah Meiji memiliki kebijakan yang kuat untuk memodernisasi masyarakat Jepang. Pemerintah membangun sistem sosial modern dengan slogan *Fukoku Kyouhei* (富国強兵 / Kayakan Negara, Kuatkan Tentara) untuk menunjukkan kekuatan Jepang di mata internasional. Laki-laki diharapkan untuk berkontribusi langsung kepada negara sebagai buruh industri dan angkatan bersenjata. Di sisi lain, perempuan diharapkan untuk membantu suami mereka di lingkup domestik dan melahirkan keturunan sehingga perempuan dianggap telah berkontribusi dengan menyumbang anggota atau generasi negara selanjutnya (Watanabe, 2011: 30-31).

Dengan adanya pembangunan negara modern, pendidikan berperan penting untuk mendorong masyarakat agar berpartisipasi dalam pembangunan negara. Pada tahun 1879, sistem *Gakusei* dihapus karena terlalu berorientasi ke Barat dan diganti dengan *Kyouikurei* (教育令/ peraturan pendidikan). Dalam sistem tersebut perempuan terdorong untuk belajar ke tingkat yang lebih tinggi, namun masih menekankan pendidikan moral Konfusianisme pada masa-masa sebelumnya. Dengan pendidikan model tersebut, kaum perempuan diharapkan bersikap lembut dan menjaga harga diri. Setelah itu, pada tahun 1888, pendidikan perempuan di Jepang berorientasi menjadi sistem *Ryousaikenbo* (良

妻賢母 / istri yang baik dan ibu yang bijaksana). Menurut Takamure (dalam Wulandari, 2003: 19), konsep tersebut berasal dari Barat, yaitu *good wife wise mother* (istri yang baik dan ibu yang bijaksana), kemudian diadopsi oleh pemerintahan Meiji menjadi *Ryousaikenbo* dan ditetapkan sebagai pola ideal yang cocok diterapkan terhadap kaum perempuan Jepang saat itu. Dasar pembentukan *Ryousaikenbo* adalah keluarga sehingga dapat dikatakan mengulang kembali ajaran Konfusianisme masa feodal, yaitu *Onna Daigaku* (女大学) yang mengajarkan bahwa perempuan semasa gadis harus patuh pada ayah, setelah menikah harus patuh pada suami dan setelah tua harus patuh pada anak laki-lakinya, artinya wilayah publik untuk laki-laki, sedangkan wilayah domestik untuk perempuan sehingga perempuan harus berkonsentrasi di urusan rumah tangga. *Ryousaikenbo* mencerminkan moralitas perempuan yang dilihat dari sikap kepatuhan dan keterampilan dalam pekerjaan rumah tangga.

Narayan (2016: 1) dalam artikelnya yang berjudul “*Women in Meiji Japan: Exploring the Underclass of Japanese Industrialization*” mengemukakan bahwa pada masa pemerintahan Meiji, Jepang mulai berinvestasi pada bidang industri, tidak hanya pada industri kapas dan sutera, tapi juga industri berat, seperti: kereta api dan pertambangan. Seiring dengan berkembangnya industri, semakin banyak pula tenaga kerja yang dibutuhkan. Pada tahun 1870, Jepang mulai merekrut tenaga kerja asing untuk ikut serta memajukan revolusi industri di Jepang. Namun, tenaga kerja yang dibutuhkan semakin bertambah sehingga pemerintah merekrut para perempuan lokal dari keluarga petani yang menjadi mayoritas di Jepang.

Untuk membujuk keluarga petani agar mau merelakan anggota perempuan dalam keluarganya untuk bekerja di pabrik, pemerintah menciptakan propaganda nasional. Elise K. Tipton (dalam Narayan, 2016: 1) menjelaskan bahwa pemerintah memberi julukan “*student’s workers*” (murid yang bekerja) pada anak perempuan yang bekerja, baik dari kalangan *samurai* maupun petani untuk menumbuhkan sentimen patriotik pada publik. Namun, cara tersebut tidak berhasil karena masyarakat masih beranggapan bahwa dunia luar tidak aman bagi perempuan. Akhirnya, para pejabat pemerintah sendiri yang merekrut anak perempuannya sehingga masyarakat mulai berpandangan bahwa pabrik merupakan tempat yang aman bagi perempuan.

Pada tahun 1913, Lockwood (dalam Narayan, 2016: 1) mengemukakan bahwa ada sekitar 800.000 pekerja perempuan yang telah dipekerjakan dalam industri tekstil. Para pekerja perempuan tersebut kebanyakan gadis pedesaan yang di bawah umur dan miskin sehingga dipandang “jinak” dan “patuh” dan karenanya bisa dibayar rendah daripada laki-laki dan mudah dikendalikan. Tidak ada bedanya dengan kerja paksa. Dengan kontrak senilai 200-300 yen, mereka harus bekerja selama lima sampai tujuh tahun dengan durasi kerja 12-14 jam per hari dan masih harus membayar sewa asrama. Apabila ada seorang yang lamban atau lalai dalam bekerja, mereka akan dimasukkan dalam ruangan “*sick leaves*” (daun yang sakit) untuk dihukum berat, dipukuli, atau bahkan mengalami pelecehan seksual oleh inspektur.

Selain dalam bidang industri, tempat yang memiliki pekerja perempuan terbanyak kedua adalah rumah bordil. Pada zaman Meiji, prostitusi dilegalkan sehingga gadis muda dapat diperjual-belikan secara legal baik dalam maupun luar negeri. Karena kemiskinan, kelaparan, dan kegagalan panen, sering kali keluarga petani miskin menjual anak perempuannya ke rumah bordil. Meskipun banyak masyarakat mengetahui kondisi ekonomi yang memaksa perempuan masuk dalam prostitusi, tapi masyarakat tetap menyalahkan perempuan yang menjadi korban dan menganggap mereka paling hina dari manusia lainnya. Di kota-kota besar bagian distrik merah, pekerja seks dipajang seolah-olah mereka berdiri di pasar budak, siap dijual kepada penawar tertinggi. Pada tahun 1883, ada 3.156 pekerja seks terdaftar di sekitar 400 distrik merah di Jepang dan bertambah menjadi 6,834 orang pada tahun 1909. Di rumah-rumah bordil publik, banyak sekali gadis-gadis muda yang berstatus di bawah umur harus melayani pelanggan dan lebih parahnya lagi mereka tidak tahu bahwa mereka sedang diperjual-belikan (Hane dalam Narayan, 2016: 2).

Pada zaman Taisho (1912-1926), muncul tokoh perempuan bernama Hiratsuka Raichou. Dikutip dari *samurai-archives.com*, pada tahun 1911, Hiratsuka Raichou bersama Kiuchi Teiko, Mozume Kazuko, Yasumochi Yoshiko, dan Nakano Shoko mendirikan organisasi feminis bernama *Seitousha* (青踏社 / Masyarakat Stoking Biru) yang bertujuan untuk mengembangkan bakat perempuan. *Seitousha* menurut Morita (dalam Wulandari, 2003: 23-25) merupakan organisasi nasional dan membawa identitas *Atarashii Onna* (新し

い女/ perempuan baru) yang mulai menekuni dunia laki-laki dengan menjadi guru, perawat, pegawai, dan seniman. Meskipun awalnya didedikasikan untuk penyair wanita bernama Itou Noe, organisasi tersebut beralih ke keterlibatan yang lebih eksplisit dan aktif dalam gerakan pembebasan perempuan.

Setelah *Seitousha* dibubarkan pada tahun 1916, Hiratsuka (dalam Molony, 2000: 645) mengungkapkan dalam autobiografinya yang berjudul *Genshi josei wa taiyou de atta: Hiratsuka Raichou jiden* (元始, 女性は太陽であつた: 平塚らいてう自伝 / Autobiografi Hiratsuka Raichou: Sebuah awal, perempuan adalah matahari) sejak tahun 1919, ia meminta Fusae Ichikawa dan Oka Mumeo untuk membentuk organisasi bernama *Shin Fujin Kyokai* (新婦人協会) atau disingkat menjadi NWA (*New Woman Association*/ Asosiasi Wanita Baru).

Pertemuan pertama anggota NWA diadakan pada tanggal 21 Februari 1920 di aula YMCA (*Young Men's Christian Association*), Chiyoda, Tokyo. Pertemuan tersebut dihadiri oleh 70% laki-laki dari 500 orang penonton. Tujuan organisasi ini termasuk meningkatkan posisi sosial dan politik perempuan di Jepang. NWA juga memiliki tujuan untuk membatalkan atau memodifikasi Pasal 5 dari Hukum Kepolisian Umum yang tidak mengizinkan perempuan untuk berpartisipasi dalam kegiatan politik di depan umum (Mackie, 2003: 58-60).

Setelah NWA bubar, pada bulan April 1921, kaum perempuan sosialis termasuk Yamakawa Kikue, Itou Noe, Kutsumi Fusako, dan Sakai Magara



membentuk organisasi *Sekirankai* (赤瀾会/ Masyarakat Ombak Merah) yang bertujuan menghapuskan kapitalisme yang dianggap sebagai penyebab tekanan terhadap kaum perempuan. Secara spesifik, organisasi ini memperjuangkan penerimaan upah yang sama, kesejahteraan ibu, dan penghapusan prostitusi. Selanjutnya, pada tahun 1924, Ichikawa Fusae mendirikan organisasi sentral dari gerakan feminisme non-sosialis yang dikenal dengan *Fusen Kakutoku Doumei* (婦選獲得同盟/ Liga Hak Pilih Wanita). Selain memperjuangkan hak pilih perempuan, Ichikawa juga mendorong para ibu rumah tangga untuk lebih aktif dalam komunitas lokal (Wulandari, 2003: 26-28).

Dari penjelasan yang telah dijabarkan di atas, maka dapat disimpulkan bahwa sebelum Perang Dunia II, citra perempuan mengalami beberapa perubahan dari kedudukan yang tinggi hingga semakin rendah. Pada zaman Kofun sampai zaman Nara, perempuan memiliki kedudukan dan peran (citra) yang sangat besar dalam masyarakat karena kepercayaan mengenai *Amaterasu* sehingga banyak pemimpin perempuan dan garis keturunan berdasarkan ibu (matriarkal).

Pada akhir zaman Heian, perang antara golongan aristokrat dan militer mengakibatkan citra perempuan mengalami pergeseran karena perempuan dianggap tidak cukup kuat dalam berperang sehingga mengurangi peran dalam masyarakat. Pada zaman Tokugawa, adanya sistem *Ie* yang utamanya berlaku di kalangan samurai dan bangsawan mengakibatkan citra perempuan semakin rendah.



Pada zaman Meiji, sistem *Ie* disahkan dalam undang-undang Meiji yang diberlakukan bagi seluruh lapisan masyarakat sehingga perempuan dari kalangan manapun memiliki citra yang rendah dalam keluarga. Selain itu, adanya diskriminasi perempuan dalam pendidikan, industrialisasi dan prositusi menyebabkan citra perempuan menjadi sangat rendah dalam masyarakat. Hal inilah yang menyebabkan timbulnya gerakan feminisme di Jepang.

### 2.2.2 Selama Perang Dunia II

Di masa perang, gerakan-gerakan feminisme semakin banyak bermunculan. Pada bulan Maret 1932 di Osaka, muncul organisasi *Dai Nippon Kokubou Fujinkai* (大日本国防婦人会 / Asosiasi Wanita untuk Pertahanan Nasional Jepang) yang didirikan oleh Mutou Nobukko. Sesuai dengan slogannya “*Kokubou wa Daidokoro kara*” (国防は台所から / Pertahanan Nasional dimulai dari dapur), organisasi ini bertujuan untuk mendorong wanita agar keluar dari “dapur” atau lingkup domestiknya (membersihkan rumah, memasak, serta mengurus suami, anak bahkan mertua) dan menunjukkan perbedaan kelas antara wanita melalui kualitas pakaiannya, dengan mentransformasi celemek yang biasanya digolongkan sebagai pakaian dapur menjadi pakaian yang digunakan di depan publik. Dengan memakai celemek di luar rumah memetaforakan bahwa wanita membawa “dapur”. Hal ini digunakan untuk mengurangi kecemasan wanita berada di ruang publik. Berbagai aktivitas yang dilakukan organisasi tersebut adalah menyediakan konsumsi saat upacara pelepasan prajurit yang pergi ke medan perang maupun

saat latihan serangan udara, dan menolong para keluarga prajurit yang gugur dalam perang.

Pada bulan Februari 1942, pemerintah memberi kebijakan agar semua organisasi wanita tergabung ke dalam organisasi yang lebih besar di bawah pengawasan militer yaitu *Dai Nippon Fujinkai* (大日本婦人會 / Asosiasi Wanita Seluruh Jepang), yang bertujuan untuk memobilisasi seluruh wanita agar mendukung perang dan meningkatkan kualitas hidup dalam kehidupan sehari-hari. Ada sekitar sembilan belas juta wanita berumur lebih dari 20 tahun yang berperan aktif sebagai anggota. Banyak wanita muda yang dimobilisasi sebagai tenaga yang beroperasi di sektor-sektor yang mendukung perang. Di lain sisi, wanita yang sudah menikah harus berada di rumah dengan alasan karena lebih berpotensi untuk menghasilkan prajurit baru (Mackie, 2003: 104-110).

Pemerintah membuat *Kokumin Yusei Ho* (国民優生法 / Hukum Eugenika Nasional) dengan slogan *Umeyo Fuyaseyo* (産めよ殖やせよ / lahirkan anak, tingkatkan populasi), bertujuan untuk menyediakan tenaga yang kuat untuk Kekaisaran Jepang dengan mencegah angka kelahiran bayi yang cacat. Perempuan dipandang sebagai *Kodakara Butai* (子宝部隊 / batalion rahim yang subur) untuk diperintah untuk menghasilkan lebih banyak anak sehingga secara tidak langsung melahirkan pasukan yang akan berjuang dalam perang untuk Kekaisaran Jepang. Bagi perempuan, melahirkan anak merupakan tugas patriotik untuk negara sehingga keluarga dengan banyak anak akan dipuji dan diberi penghargaan di depan publik. Di samping itu,

perempuan juga diperintahkan untuk mengambil bagian dalam kegiatan produktif. Sebuah ilustrasi dari majalah *Jugo no Fujin* ( 銃後の婦人 / Perempuan di Garis Depan) pada tahun 1939 menunjukkan citra reproduksi, yaitu gambar seorang wanita menggendong bayi dengan slogan 'Melahirkan sumber daya manusia' dan citra produktif, yaitu beberapa gambar wanita yang memakai *monpe* (kimono berbentuk celana kerja) sedang membajak tanah, menyortir batu bara, menanam pohon dan mengumpulkan makanan laut (Mackie, 2003: 111-113).

Pada 1929, ketika Amerika menghentikan impor sutra dari Jepang, perempuan kehilangan pekerjaannya. Hal ini menyebabkan kesulitan keuangan bagi banyak keluarga. Muncullah kontradiksi dengan budaya patriarki Jepang yang dilegalkan oleh hukum perdata dengan konsep *Ie*. Namun, dalam prakteknya, perempuan dipaksa bekerja untuk mencukupi keluarga, bahkan menjadi eksploitasi untuk keluarga. Hal ini tentu bertentangan dengan ide patriarki bahwa perempuan seharusnya berperan domestik dalam keluarga (Korn, 1986: 13).

Pada awal zaman Showa (1926-1989), pemerintahan sipil yang diambil alih oleh militer mengalihkan perhatian kepada usaha-usaha penaklukan Perang Asia Timur. Secara hukum tidak ada perubahan signifikan terhadap hak-hak perempuan. Justru terjadi eksploitasi perempuan oleh negara atas nama mobilisasi nasional untuk perang.

Dikutip dalam artikel berjudul “*Japanese Women and The Japanese War Effort*”<sup>3</sup>, pada tahun-tahun awal perang ini, perempuan Jepang diharuskan masuk ke berbagai asosiasi relawan yang mendukung perang, yang tidak melibatkan pekerjaan pabrik langsung. Namun, pada tahun 1943, hilangnya tenaga kerja laki-laki mengakibatkan perempuan bekerja di pabrik. Kemudian, sebuah korps buruh sukarela perempuan dibentuk dan pada tahun 1944 yang berjumlah lebih dari 4 juta perempuan yang bekerja di tujuh belas sektor industri penting, seperti: manufaktur pesawat terbang, pabrik senjata, pabrik listrik, farmasi, dan tekstil. Semua perempuan yang mampu atau bahkan yang berumur usia 15 tahun, baik yang sudah menikah atau belum diharuskan bekerja. Pada masa ini, kaum perempuan sangat menderita. Setelah dipaksa untuk bekerja dalam industri yang berat, bising dan kotor, perempuan dibayar jauh lebih rendah daripada laki-laki atau bahkan mengalami kelaparan karena sedikitnya upah yang diberikan.

Tugas domestik wanita tidak pernah lepas, mereka adalah yang menyiapkan para pemuda yang nantinya dikirim untuk perang ke luar negeri. Jenderal Hideki Tojo pernah berkomentar bahwa ibu yang bangun pukul empat untuk mempersiapkan anaknya sekolah adalah “Ibu seperti itulah yang akan memenangkan perang.” Di kota-kota diselenggarakan lomba bayi sehat untuk meningkatkan dan menegaskan peran mereka sebagai ibu (Korn, 1986: 55-72).

Di samping itu, dalam rangka persiapan militer untuk Perang Dunia II, semua perempuan diberi tanggung jawab untuk melakukan kegiatan di luar

---

<sup>3</sup> “*Japanese Women and The Japanese Effort*”. Diakses 24 Oktober 2017 pukul 12:30, dari: <http://ethw.org/JapaneseWomenandtheJapaneseWarEffort>

rumah dengan ikut bergabung dalam berbagai asosiasi perempuan dan asosiasi rukun tetangga. *Rinpohan* ( 隣保班 ) yaitu asosiasi rukun tetangga beranggotakan kurang lebih 10 rumah tangga. Jumlah anggota *Rinpohan*<sup>4</sup> paling sedikit setelah *Chounaikai* ( 町内会 / asosiasi rukun tetangga berbasis regional atau distrik dan pada tahun 1943, diatur dalam undang-undang sebagai sistem publik yang bertugas membantu kehidupan masyarakat seperti distribusi, pembayaran pajak dan bantuan militer), sedangkan *Tonarigumi*<sup>5</sup> ( 隣組 / asosiasi rukun tetangga di bawah *Chounaikai* yang disahkan pada 11 September 1940 oleh perintah Kementerian Dalam Negeri Jepang di bawah kabinet Perdana Menteri Fumimaro Konoye, beranggotakan 10-15 rumah tangga).<sup>6</sup> Asosiasi tersebut bertujuan untuk menjalankan tugas sipil, seperti: mendistribusikan pasokan makanan, latihan melindungi diri dari serangan udara, pemeliharaan jalan dan bangunan umum, pemadam kebakaran, kesehatan masyarakat dan pertahanan sipil.

Berkaitan dengan praktek prostitusi, ketika aktivitas Jepang di Korea dan Manchuria meningkat, sejumlah besar rumah bordil memasok sekitar 30.000 pekerja seks dari anak-anak perempuan petani miskin untuk dibawa ke Manchuria. Bahkan, selama Perang Dunia Kedua, sebuah kontingen besar pekerja seks bergerak di sepanjang garis depan batalyon Angkatan Darat

---

<sup>4</sup>“隣保班 (りんぽはん/rinpohan)”. コトバンク (*kotobanku*). Diakses 24 Oktober 2017 pukul 12.44, dari: <https://kotobank.jp/word/%E9%9A%A3%E4%BF%9D%E7%8F%AD-1438030>

<sup>5</sup>“町内会 (ちょうないかい/ chounaikai)”. コトバンク (*kotobanku*). Diakses 24 Oktober 2017 pukul 12:42, dari: <https://kotobank.jp/word/%E7%94%BA%E5%86%85%E4%BC%9A-98123>

<sup>6</sup>“隣組 (となりぐみ / tonarigumi)”. コトバンク (*kotobanku*). Diakses 24 Oktober 2017 pukul 12:40, dari: <https://kotobank.jp/word/%E9%9A%A3%E7%B5%84-105507>

Jepang. Banyak dari perempuan-perempuan ini dibiarkan mati begitu perang usai meskipun juga ada yang selamat (Hane dalam Narayan, 2016: 2).

Dari penjelasan yang telah dijabarkan di atas, maka dapat disimpulkan bahwa selama Perang Dunia II, citra perempuan masih rendah, tapi sedikit mengalami perubahan karena adanya kontradiksi sistem *Ie*. Di dalam rumah perempuan memiliki peran domestik dan harus menaati aturan *Ie* yang pada awalnya membatasi segala aktivitas di luar rumah, akan tetapi citra perempuan sedikit berubah dengan adanya aktivitas dan peran sosial untuk mendukung perang. Di sisi lain, sebagian perempuan tetap memiliki citra yang sangat rendah dengan adanya eksploitasi tenaga kerja perempuan, diskriminasi upah pekerja, dan prostitusi yang semakin memburuk.

### **2.2.3 Setelah Perang Dunia II**

Setelah Perang Dunia II, ditandai dengan kalahnya bangsa Jepang pada sekutu tanggal 30 Agustus 1945. Kekalahan Jepang dalam perang tersebut membawa pengaruh yang besar karena sekutu melakukan perubahan-perubahan yang mendasar baik di bidang politik, ekonomi, maupun sosial.

Okamura (1983: xv) berpendapat bahwa zaman wanita yang cerdas sudah tiba. Pendidikan kaum perempuan sudah berkembang dan jenjang karir perempuan mengalami peningkatan. Wajib belajar bagi perempuan telah berubah dari 6 tahun menjadi 9 tahun. Walaupun perempuan yang sampai ke tingkat pendidikan tinggi persentasenya sangat kecil, namun perempuan yang terdidik telah mengalami peningkatan.



Fukutake (1988: 45) menjelaskan bahwa setelah Perang Dunia II menahan pertumbuhan penduduk kota karena selama perang arus penduduk yang kembali ke daerah pedesaan mencapai lebih dari 30% dari jumlah penduduk kota. Ketika perang berakhir dan keadaan perekonomian sudah mulai membaik, yaitu pada sekitar pertengahan tahun 50-an, jumlah penduduk kota mulai meningkat dari sebelumnya. Dibandingkan masyarakat pedesaan, masyarakat kota lebih cepat mengalami perubahan dalam sistem keluarga sebagai akibat dari jenis pekerjaan yang sangat bervariasi dan terbatasnya lahan untuk mendirikan rumah bagi tempat tinggal mereka.

Berakhirnya *Ie* sebenarnya sudah dirancang di dalam Undang-Undang di zaman Showa (1926-1989). Pemerintahan Jepang menganggap sistem *Ie* tidak dapat lagi dipakai pada era zaman baru karena masyarakat tidak lagi banyak yang hidup bertani di desa. Semakin berkembangnya industrialisasi menyebabkan anak laki-laki yang semulanya bertani di desa, kini telah bepergian ke kota menjadi buruh di perusahaan-perusahaan baru sehingga *Ie* tidak lagi dijalankan sebagaimana mestinya.

Dinyatakan dalam undang-undang tersebut bahwa keluarga terbatas pada hanya satu generasi dan berpusat pada suami istri; dan hak memilih jodoh, hak waris, memilih tempat tinggal, perceraian, dan lain-lain ditetapkan berdasarkan azas demokrasi yang ditegakkan pada kedua belah pihak, serta menjunjung tinggi kebebasan individu.

Perbandingan antara Undang-Undang Sipil Meiji (明治民法 / *Meiji Minpou*) dan Undang-Undang Sipil Showa (昭和民法 / *Showa Minpou*):



**Tabel 2.1 Perbandingan UU Meiji dengan UU Showa**

UU Sipil Meiji (Keluarga tradisional)	UU Sipil Showa (Keluarga Inti)
Keluarga otoriter	Keluarga demokrasi
Keluargaisme	Individualisme
Sistem ahli waris <i>chounan</i>	Sistem warisan dibagi
Keluarga yang berpusat pada orangtua-anak (keluarga vertikal)	Keluarga yang berpusat pada suami istri
Sistem <i>Ie</i>	Keluarga inti ( <i>kaku kazoku</i> )
Kesinambungan keluarga	Hanya satu generasi

Sumber: Keluarga Tradisional Jepang: Dalam Perpektif Sejarah dan Perubahan Sosial (Tobing, 2006: 69)

Dikutip dari laman *peace-ashram.org*<sup>7</sup>, kesetaraan antara laki-laki dan perempuan yang menjadi karakteristik *kaku kazoku* (核家族) didukung dalam *Nihon Koku Kenpou* (日本国憲法) 1946 pasal 14, berisi:

Semua orang adalah sama di bawah Undang-Undang dan tidak akan ada diskriminasi dalam hal politik, ekonomi, atau hubungan sosial yang disebabkan karena perbedaan ras, kepercayaan, jenis kelamin, status sosial serta keturunan

Hal ini menyebabkan kedudukan perempuan dan laki-laki menjadi setara. Hubungan antar anggota keluarga didasari atas hak individu, persamaan dan keadilan. Peran istri bukan hanya melakukan pekerjaan domestik termasuk melayani suami, anak dan mertua, tapi juga dapat bekerja di luar rumah. Kehidupan istri tidak lagi dibatasi oleh *shuutome* sehingga keluarga dari pihak suami tidak dapat mencampuri urusan rumah tangga mereka. Hal ini menyebabkan istri mempunyai wewenang yang lebih besar, memiliki status sebagai orang yang bertanggung jawab terhadap perekonomian rumah tangga.

<sup>7</sup> “日本国憲法(*nihonkoku kenpou*)”. Diakses 9 April 2018 pukul 13:30, dari: <http://www.peace-ashram.org/constitution/index-jp.html#equality>

Kaum perempuan tidak lagi terkungkung di dalam urusan rumah tangga, mereka sudah mulai mengerjakan pekerjaan di luar rumah tangga, seperti: bidang industri, pertanian, perikanan, dan kehutanan. Di kota-kota besar Jepang, perempuan mengerjakan pekerjaan industri rumah di rumah mereka sendiri. Selain itu, peran perempuan yang lebih menonjol dalam sistem ini mendorong lahirnya superioritas perempuan. Superioritas perempuan Jepang ini dibuktikan dengan semakin banyaknya jumlah perempuan yang mengenyam pendidikan tinggi dan bekerja di luar rumah (Benedict, 1982: 101).

Sayidiman (dalam Hartono, 2007: 15) menjelaskan bahwa persamaan hak di bidang politik sudah dimulai sejak tahun 1946, perempuan memiliki hak memilih dan dipilih dalam pemilihan umum. Hasil pemilihan umum tahun 1946, ada 39 perempuan yang dipilih dari 83 calon perempuan untuk menjadi anggota parlemen dan dewan-dewan perwakilan rakyat daerah serta dalam tiap tingkat administrasi pemerintahan.

Dari penjelasan yang telah dijabarkan di atas, maka dapat disimpulkan bahwa setelah Perang Dunia II, citra perempuan mengalami perubahan yang signifikan dengan dihapuskannya sistem *Ie* dan adanya kesetaraan di bawah Undang-Undang. Peran dan kedudukan perempuan tidak lagi berada di bawah laki-laki, akan tetapi setara dalam berbagai bidang dan kehidupan atau bahkan lebih menonjol dari laki-laki sesuai dengan kemauan masing-masing perempuan itu sendiri.

Dalam penelitian ini, penulis memberikan ulasan mengenai gerakan feminisme beserta citra atau gambaran kaum perempuan di Jepang, baik dari segi

kedudukan, status dalam keluarga maupun kehidupan sosial untuk menjelaskan bagaimana latar belakang perkembangan gerakan feminisme dan perubahan citra perempuan dari zaman sebelum, selama dan setelah Perang Dunia II. Terutama yang berkaitan tema dalam penelitian ini, yaitu: gerakan feminisme dan citra perempuan selama Perang Dunia II yang tergambar pada tokoh Urano Suzu. Penulis akan mengaitkan apa yang ada di dalam *anime* dengan apa yang terjadi sebenarnya dalam perspektif historis.

### 2.3 Teori *Anime*

*Anime* menurut Brenner (2007: 29) adalah film animasi yang diproduksi oleh Jepang untuk penonton berbahasa Jepang. Kata “アニメ / *anime*” berasal dari kata “アニメーション / *animeshon*” yang merupakan kata serapan dari “*animation*” dalam Bahasa Inggris. Istilah ini mencakup semua karya animasi, termasuk film, acara televisi maupun *original video animation* (OVA) yang dirilis untuk tujuan komersial. Meskipun tidak ditujukan khusus untuk animasi Jepang, tapi kebanyakan orang menggunakan kata tersebut untuk membedakan antara film animasi buatan Jepang dan non-Jepang. *Anime* disajikan dengan berbagai macam *genre*, *background* dan alur cerita menarik. Selain itu, tidak jarang juga mengandung ajaran moral maupun sosial yang dapat mempengaruhi penontonnya.

Schott (dalam Brenner, 2007: 7) menjelaskan bahwa *anime* pertama kali dibuat oleh Osamu Tezuka, lalu dirilis pada tahun 1963 dengan judul *Astro Boy* yang diadaptasi dari *manga* (komik Jepang) dengan judul yang sama. *Anime* tersebut menjadi sangat populer dan memperoleh banyak penggemar di Jepang

pada masa itu. *Anime* memiliki judul bervariasi, inovatif, gaya yang khas dan simbolisme yang berbeda dengan animasi dari Barat.

Brenner (2007: 40-71) membagi beberapa elemen dalam *manga* dan *anime*, terdiri dari:

a. Desain Karakter

Perbedaan yang paling besar antara desain karakter Jepang dan Barat adalah bentuk mata, gaya rambut yang unik dan bentuk fisik yang detail dan imajinatif. Penggambaran fisik yang mendetail bukan sebagai gaya saja, tapi menjadi kunci utama kehidupan emosional karakter dan mencerminkan sifat karakter tersebut. Setiap karakter ditandai dengan perbedaan gaya rambut, pemilihan pakaian dan aksesoris, yang mencerminkan kepribadian karakter tersebut. Tipe garis rahang, panjangnya wajah dan ukuran mata menunjukkan umur karakter. Selain itu, Adapun yang termasuk dalam desain karakter, yaitu:

- Mata

Mata merupakan bagian yang paling mencolok dalam setiap karakter. Dalam gaya penceritaan Jepang, emosi merupakan kunci utama dari semua cerita dan mata merupakan bagian terpenting untuk menentukan bagaimana keadaan emosional karakter.

Setiap bentuk mata memiliki kesan karakteristik yang berbeda-beda. Berikut ini beberapa jenis bentuk mata dengan karakteristiknya menurut Poitras (dalam Brenner, 2007: 42), yaitu:

- 1) Mata besar dan bundar (*large, round eyes*) menunjukkan karakteristik muda, lugu dan polos. Besarnya mata menunjukkan kebaikan hati dalam diri

karakter. Semakin besar mata dan terlihat berbinar-binar, maka karakter semakin lugu dan polos. Biasanya dimiliki oleh karakter perempuan dan laki-laki yang masih muda.

2) Mata ukuran sedang dan lonjong (*medium, oval eyes*) menunjukkan karakteristik baik hati, tapi punya masa lalu yang agak suram.

3) Mata sipit (*narrow, squinty eyes*) menunjukkan karakter jahat, sadis dan licik. Biasanya dimiliki oleh karakter antagonis atau penjahat (*villain*).

4) Iris mata berukuran besar (*large irises*) menunjukkan karakter *hero* (karakter protagonis laki-laki) atau *heroine* (karakter protagonis wanita).

5) Iris mata berukuran kecil atau tidak ada iris mata (*small irises or no irises*) menunjukkan karakter jahat.

- Bentuk Tubuh

Selain struktur wajah, bentuk tubuh juga mempengaruhi karakteristik pada karakter dalam *manga* dan *anime* serta sasaran penontonnya. Genre *shoujo* (perempuan) biasanya terdapat karakter *bishounen* (laki-laki muda dan cantik), sedangkan genre *shounen* (laki-laki) biasanya terdapat karakter wanita seksi dengan pakaian yang menunjukkan lekuk tubuhnya dan seorang *hero* yang ceria, beralis tebal dan mempunyai seringai lebar.

- *Heroes* dan *Heroines*

Drazen (dalam Brenner, 2007: 45-46) menjelaskan bahwa karakter *hero* mempunyai tubuh yang kuat, baik hati, setia, pekerja keras dan berani. Bentuk tubuhnya rata rata mulai dari pemuda kurus sampai yang berotot dan pandai seni bela diri. Pada genre *shoujo*, biasanya karakter *hero* mempunyai bentuk

tubuh ramping, tampan dan mengagumkan. Selanjutnya, karakter *heroine* pada genre *shoujo* biasanya berusia muda, bentuk tubuhnya langsing, bersifat lucu, polos dan cenderung ingin menjadi terkenal, sedangkan karakter *heroine* pada genre *shounen*, bentuk tubuhnya seksi dan berpakaian provokatif, tapi punya bakat luar biasa dan humoris

#### b. Simbol Visual

Pada *manga* maupun *anime*, terdapat banyak simbol visual yang berbeda dengan komik Barat. Simbol visual digunakan untuk menandai keadaan emosional maupun ekspresi dari karakter. Namun, tidak semua kreator menggunakan simbol visual yang sama untuk menandakan suatu keadaan emosional yang sama. tidak semua simbol dan cara penceritaan yang ada dalam *manga*, juga terdapat dalam *anime*. Dalam *anime*, semua simbol sudah *set in motion* atau bergerak.

Adapun simbol visual yang umum digunakan, yaitu: (1) *Sweat drops* (keringat) menunjukkan kegugupan atau ketidaknyamanan, (2) *Pulsing vein near forehead* (tanda > < di dekat dahi) menunjukkan kekesalan atau kemarahan dan (3) *Blush* (garis-garis vertikal kecil atau rona merah di sekitar pipi) menunjukkan rasa malu atau tersipu.

#### c. Simbolisme

Simbol-simbol ini umumnya berkaitan dengan mitologi atau tradisi nasional Jepang yang ditujukan untuk menunjukkan niat dari karakter atau menunjukkan suatu lokasi. Dalam *anime*, indikasi warna merupakan hal yang sangat penting. Perubahan warna dapat menunjukkan kondisi emosional dan



psikologi dari suatu karakter. Selain warna, nama juga indikator yang kuat dari sebuah karakter yang menunjukkan peran dan sifatnya, terutama jika namanya merujuk pada mitologi Jepang atau cerita suci dalam agama Shinto.

d. *Pacing*

*Pacing* sebagai mata kamera yang memfokuskan penonton pada suatu lingkungan sekitar objek untuk menetapkan suatu adegan. Kreator sejenak memberikan *break* atau momen untuk mengambil adegan dan menceritakan detail di sekeliling lokasi cerita. Selain itu, untuk memfokuskan perhatian pada dialog atau menegaskan momen untuk merenungkan apa yang menjadi tujuan dalam cerita. Dalam *pacing* terdapat istilah “*shishi-odoshi*” atau “*deer chaser*”, yaitu memfokuskan salah satu objek utama selama *pause* dalam *manga* atau *anime*.

e. *Layout*

McCloud (dalam Brenner, 2007: 66) menjelaskan bahwa *layout* merupakan beberapa panel yang digunakan untuk menggerakkan suatu plot dan merangkai suatu narasi dalam sebuah *manga*. Hal ini tidak berlaku pada *anime*, karena semua sudah dibuat dalam bentuk *set in motion* atau bergerak.

f. Bahasa

*Manga* dan *anime* mempunyai dialog dan teks yang mengandung banyak nuansa makna yang tersirat dalam nada suara maupun pilihan kata yang sulit untuk dimengerti. Dalam bahasa, terdapat *sound effect (onomatope)* yang merupakan kata-kata tertulis yang digunakan untuk menunjukkan suatu suara. Tentunya dalam *anime* hal tersebut tidak tertulis, tapi disuarakan oleh *seiyuu* atau pengisi suara dan suara alam menggunakan bentuk suara yang nyata.



Selain itu, penulis juga menggunakan teori *animasi* milik Mike S. Fowler untuk menunjukkan sinematografi dalam *animasi*, terdiri dari:

- *Camera Shots*

Fowler (2002: 28) menjelaskan bahwa *camera shot* (jarak pengambilan gambar) adalah bagaimana suatu gambar akan dibingkai dalam layar. Memang tidak ada “kamera” dalam bentuk asli dalam pembuatan animasi, akan tetapi kreator membuat sebuah karakter atau objek dalam suatu adegan seolah-olah *dishooting* dengan kamera. Dengan kata lain, *camera shot* digambar oleh kreator sesuai dengan penampilan gambar yang diambil dengan kamera asli. Pembuatan *camera shot* bertujuan untuk memfokuskan perhatian penonton pada cerita. Dalam sebuah animasi, perbedaan *camera shot* akan menimbulkan perbedaan pula pada atmosfer dan tujuan adegan tersebut dibuat oleh kreator.

Berikut ini tipe *camera shot* yang sering digunakan dalam industri animasi:

- a. *Establishing Shot*, digunakan untuk memberikan detail dimana adegan diambil dan menggambarkan atmosfer suatu adegan secara keseluruhan.
- b. *Long Shot*, digunakan untuk memfokuskan pada atmosfer dan lingkungan, terutama untuk menunjukkan gerakan yang jelas. Jaraknya lebih dekat dengan subjek daripada *establishing shot*.
- c. *Wide Shot*, digunakan untuk menunjukkan keluar masuknya para karakter dan gerakan yang jelas bahkan saat tidak ada dialog.
- d. *Medium Shot*, digunakan untuk menunjukkan gerakan sedang dan dialog umum. Karakter terlihat dari lutut sampai ke atas.

- e. *Medium Close Up Shot*, digunakan untuk memulai sebuah *shot*. Karakter terlihat dari pinggang sampai ke atas.
- f. *Close Up Shot*, digunakan untuk lebih mendekatkan penonton dengan karakter atau menunjukkan sesuatu yang penting dalam sebuah adegan.
- g. *Extreme Close Up Shot*, digunakan untuk membuat suatu ketegangan atau efek dramatis. Bisa juga menunjukkan detail suatu objek penting yang harus diperhatikan dalam cerita.
- h. *Point of View/ POV Shot*, digunakan agar penonton dapat melihat adegan dari apa yang dilihat oleh karakter atau menunjukkan hubungan antara kedua karakter dalam lingkungannya.
- i. *Panning Shot*, bisa digunakan dalam berbagai cara, termasuk menetapkan *shot*, mengganti dengan adegan lain, atau menunjukkan pergerakan tempat melalui kamera.
- j. *Crane Shot*, digunakan untuk menunjukkan efek dramatis. Ketinggian dan jarak kamera terus berubah saat melakukan *shoot* pada karakter.
- k. *Cutaway Shot*, digunakan untuk memisahkan dua adegan yang berbeda agar dialog tidak muncul bersamaan dan menunjukkan reaksi dari karakter yang satu ke karakter yang lain.
- l. *Trucking Shot*, digunakan untuk memperkenalkan atau menutup cerita dalam pertunjukan.
- *Camera Angles*

Fowler (2002: 35) menjelaskan bahwa *camera angle* atau *direction* (sudut atau arah kamera) adalah bagaimana dan dimana kamera tertuju pada

subjek. Sama dengan *camera shot*, pembuatan *camera angle* bertujuan untuk memfokuskan perhatian penonton pada cerita.

Berikut ini tipe *camera angle* yang sering digunakan dalam industri animasi:

- a. *Wide Shot/ Profile*, menunjukkan keseluruhan profil karakter.
  - b. *Medium Shot/ Three Quarter*, menunjukkan posisi 3/4 dari karakter dan dialog terlihat jelas.
  - c. *Extreme Close Up Shot/ Straight Frontal*, menunjukkan suatu bagian dari wajah. Pergerakan terlihat sedikit, tapi reaksi dan akibat yang ditimbulkan sangat kuat.
  - d. *Extreme Close Up Shot/ Three Quarter*, biasanya menunjukan pergerakan mata yang bersambungan dari adegan sebelumnya.
- *Camera Moves* (Pergerakan Kamera)

Fowler (2002: 112) membagi tipe *camera moves* yang sering digunakan dalam industri animasi:

- a. *Track*, yaitu gerakan kamera ke segala arah, digunakan untuk mengikuti pergerakan gambar dan mempertahankan posisi / proporsinya dalam *frame*.
- b. *Trucks: In or Out*, yaitu gerakan kamera mendekati atau menjauhi objek.
- c. *Spiral*, yaitu gerakan memutar 45 derajat untuk menandai belum terlihatnya *background* asli dan elemen lainnya.
- d. *Pan*, yaitu gerakan mengikuti objek atau gambar dan menjaga tetap dalam *frame*. Terdapat *pan horizontal*, *vertical*, *folding* dan lain-lain.

- e. *Slow In/ Out*, yaitu gerakan di mana *background layout* menjadi lambat atau cepat dalam suatu adegan.
- f. *Swish*, biasanya digunakan untuk menunjukkan pergerakan kamera, aksi dan pergantian adegan secara cepat.
- g. *Shake*, biasanya digunakan untuk menunjukkan ilusi kamera terguncang, baik dalam artian karakter mengalami efek psikologis atau menunjukkan keadaan tempat dalam suatu adegan.

Dari keenam elemen yang disebutkan oleh Brenner, penulis hanya menggunakan tiga elemen yaitu desain karakter, simbol visual, dan simbolisme. Ketiga elemen tersebut memiliki masing-masing fungsi yang akan memberi nuansa pada sebuah *anime*.

Desain karakter digunakan penulis untuk menganalisis penggambaran fisik karakter mulai dari mata, bentuk tubuh, gaya rambut dan pakaian yang akan menunjukkan bagaimana kepribadian karakter dalam *anime* ini. Simbol visual digunakan penulis untuk menganalisis keadaan emosional maupun ekspresi dari karakter dalam *anime* ini. Simbolisme digunakan penulis untuk menganalisis simbol-simbol yang berkaitan dengan mitologi atau tradisi nasional Jepang yang ditujukan untuk menunjukkan suatu lokasi, kepribadian, kondisi emosional dan psikologi dari karakter dalam *anime* ini.

Dari semua teori animasi yang telah disebutkan oleh Fowler diatas, penulis menggunakan *camera shots*, *camera angles* dan *camera moves* untuk melihat posisi hubungan karakter, menunjukkan emosi dari karakter, latar belakang (*background*), kondisi dan ketegangan adegan yang menjadi fokus dalam cerita.

## 2.4 Penelitian Terdahulu

Dalam melakukan penelitian ini, penulis menggunakan tiga penelitian terdahulu sebagai acuan dan data pendukung dalam mengerjakan skripsi ini.

Pertama, penelitian milik Tyas Cahya Larasati dengan judul “Tinjauan Feminisme Pada Tokoh Ginko Sebagai Dokter Perempuan Pertama Di Jepang Pada Masa Pemerintahan Meiji Dalam Novel *Hanauzumi* Karya Watanabe Jun'ichi” tahun 2013 dari Universitas Brawijaya. Penelitian terdahulu milik Tyas Cahya Larasati meneliti tentang perjuangan perempuan untuk mendapat pendidikan yang setara dengan laki-laki dan melawan sistem patriarki pada masa pemerintahan Meiji. Objek penelitian adalah novel *Hanauzumi* karya Watanabe Jun'ichi, yang mengisahkan tokoh perempuan bernama Ginko yang bertekad untuk dapat mengenyam pendidikan di sekolah kedokteran. Namun, ideologi Konfusianisme dan sistem patriarki pada masa pemerintahan Meiji menyebabkan perempuan hanya mendapat pendidikan untuk menjadi seorang istri yang baik dan ibu yang bijak (*Ryousaikenbo*) sehingga untuk meraih profesi sebagai dokter perempuan sangat sulit. Dengan semangat dan tekad yang kuat, tokoh Ginko terus berjuang tanpa putus asa dan pada akhirnya keinginannya menjadi dokter perempuan pertama di Jepang terwujud.

Persamaan penelitian terdahulu dengan penelitian milik penulis adalah sama-sama membahas tentang feminisme dan kedudukan perempuan di Jepang, serta metode yang digunakan adalah deskriptif kualitatif. Namun, latar belakang peristiwa, objek penelitian dan teori yang digunakan penulis dalam penelitian ini berbeda dengan penelitian terdahulu. Perbedaannya adalah penulis

menggunakan teori feminisme eksistensialis Simone de Beauvoir untuk menunjukkan eksistensi dan citra perempuan di masa Perang Dunia II dalam anime *Kono Sekai no Katasumi ni* karya Sutradara Sunao Katabuchi, sedangkan pada penelitian terdahulu menggunakan teori feminisme liberal untuk menunjukkan perjuangan perempuan agar mendapat pendidikan yang setara dengan laki-laki di masa pemerintahan Meiji dalam novel *Hanauzumi* karya Watanabe Jun'ichi.

Hasil penelitian terdahulu menunjukkan bahwa pada masa pemerintahan Meiji perempuan tidak mendapat hak yang sama dengan laki-laki khususnya dalam bidang pendidikan. Tokoh bernama Ginko menunjukkan semangat dan kesadaran feminisme yang tinggi untuk berjuang pantang menyerah menghadapi berbagai kendala sebagai perempuan sampai akhirnya ia berhasil menjadi dokter perempuan pertama di Jepang.

Kedua, penelitian milik Maulana Zulfa dengan judul “Eksistensi Perempuan Pejuang Dalam Novel Wanita Bersabuk Dua Karya Sakti Wibowo Kajian Feminisme Eksistensialis” tahun 2015 dari Universitas Negeri Semarang. Penelitian terdahulu milik Maulana Zulfa meneliti tentang perjuangan perempuan untuk menunjukkan eksistensinya sebagai perempuan pejuang yang ikut berperang melawan penjajah Belanda yang berada di Aceh. Objek penelitian adalah novel *Wanita Bersabuk Dua* karya Sakti Wibowo, yang mengisahkan tokoh pejuang perempuan bernama Cut Intan melanjutkan perjuangan ibunya yang sudah tidak sanggup ikut berjuang karena usia yang sudah tua. Cut Intan menunjukkan eksistensinya dengan ikut berperang melawan penjajah dengan



menggunakan rencong (pedang pendek asli Aceh) di medan pertempuran dengan gagah berani.

Persamaan penelitian terdahulu dengan penelitian milik penulis adalah sama-sama menggunakan teori feminisme eksistensialis Simone de Beauvoir dan metode yang digunakan adalah deskriptif kualitatif. Namun, latar belakang peristiwa dan objek penelitian yang digunakan penulis dalam penelitian ini berbeda dengan penelitian terdahulu. Perbedaannya adalah penulis berfokus pada eksistensi perempuan di masa Perang Dunia II di Jepang dalam *anime Kono Sekai no Katasumi ni* karya Sutradara Sunao Katabuchi, sedangkan penelitian terdahulu berfokus pada eksistensi perempuan sebagai seorang pejuang di medan perang pada masa penjajahan Belanda di Indonesia.

Hasil penelitian terdahulu menunjukkan bahwa novel *Wanita Bersabuk Dua* menggambarkan hubungan feminisme eksistensial yang masuk dalam golongan Ada-untuk-dirinya sendiri (*pour-soi*) kesadaran tentang keadaan yang memahami dirinya sendiri yang digambarkan oleh tokoh perempuan pejuang Aceh dalam melawan penjajah bangsa Belanda dimana tokoh perempuan menyadari apa yang harus dilakukan sebagai perempuan pejuang. Analisis Ada-untuk-dirinya sendiri (*pour-soi*) bisa dilihat dari segi bentuk eksistensi perempuan pejuang tersebut adalah a) pantang menyerah, b) semangat berjuang, c) menyesal dengan keegoisannya dalam mengambil keputusan, d) keinginan berjuang, e) berani berperang, f) tidak mudah berkeluh kesah, g) perempuan pejuang.

Analisis Ada-untuk-yang lain yaitu a) berperang melawan Bangsa Belanda, b) membentuk pasukan tilik sandi, c) penyergapan pasukan Bangsa Belanda, d) kecemburuan sosial. Dari Ada-untuk-dirinya sendiri dan Ada-untuk-yang lain menumbuhkan faktor pendorong eksistensi perempuan pejuang yaitu a) dorongan membela agama, b) dorongan membela tanah air, dan c) dorongan kekuatan diri.

Ketiga, penelitian milik Shinta Sekarsari Arumi dengan judul “Feminisme dalam Novel Mawar Jepang Karya Rei Kimura” tahun 2017 dari Universitas Sumatera Utara. Penelitian terdahulu milik Shinta Sekarsari Arumi meneliti tentang perjuangan perempuan menjadi pilot *kamikaze* (pasukan angkatan udara khusus yang berani mati) di masa Perang Dunia II. Objek penelitian adalah novel *Mawar Jepang* karya Rei Kimura, yang mengisahkan seorang tokoh perempuan bernama Sayuri Miyamoto yang ingin ikut berjuang membela negara dengan mengendarai pesawat tempur. Keinginannya untuk menjadi pilot *kamikaze* berawal dari saat ia melihat banyaknya pesawat tempur Jepang yang berlalu lalang di angkasa pada masa Perang Dunia II. Pada masa itu, peran perempuan masih terbatas apalagi dalam bidang militer. Pandangan bahwa perempuan harus feminin dan mengurus urusan domestik saja masih melekat pada orang-orang di sekitarnya, namun tokoh Sayuri tidak menyerah akan impiannya dan berhasil menjadi pilot *kamikaze*.

Persamaan penelitian terdahulu dengan penelitian milik penulis adalah sama-sama membahas tentang feminisme dan kedudukan perempuan pada masa Perang Dunia II di Jepang, serta metode yang digunakan adalah deskriptif

kualitatif. Namun, teori dan objek penelitian yang digunakan penulis dalam penelitian ini berbeda dengan penelitian terdahulu. Perbedaannya adalah penulis menggunakan teori feminisme eksistensialis Simone de Beauvoir untuk menunjukkan eksistensi dan citra perempuan di masa Perang Dunia II dalam *anime Kono Sekai no Katasumi ni* karya Sutradara Sunao Katabuchi, sedangkan pada penelitian terdahulu menggunakan teori kritik sastra feminis untuk menganalisis pokok-pokok pemikiran feminisme pada tokoh Sayuri dalam novel *Mawar Jepang* karya Rei Kimura.

Hasil penelitian terdahulu menunjukkan bahwa perempuan mendapat stereotip-streetip negatif dan masih terkurung dalam budaya patriarki. Dengan dukungan orang terdekatnya, tokoh Sayuri Miyamoto berhasil memantapkan langkah memperjuangkan feminisme dan melanggar budaya patriarki. Keberaniannya membuahkan hasil dan mampu membuktikan bahwa seorang perempuan juga mampu menjadi pilot *kamikaze* satu-satunya di dunia dan mencetak sejarah.

## BAB III

### METODE PENELITIAN

#### 3.1 Jenis Penelitian

Berdasarkan rumusan masalah pada Bab I, maka jenis metode penelitian yang digunakan penulis untuk menganalisis *anime Kono Sekai no Katasumi* adalah kualitatif. Penelitian kualitatif menurut Bogdan dan Taylor (dalam Moleong, 2013: 6-11) bertujuan untuk mendeskripsikan fenomena tentang apa yang dialami oleh subjek penelitian, misalnya perilaku, persepsi, motivasi, tindakan dan lain-lain sehingga menghasilkan data deskriptif, yaitu data yang dikumpulkan berupa kata-kata, gambar dan bukan angka.

Dengan menggunakan penelitian kualitatif, penulis akan mengumpulkan data-data deskriptif dalam bentuk gambar dan kata-kata. Lalu, mendeskripsikan bagaimana hubungan keterkaitan antara teori dan permasalahan dalam karya sastra yang penulis pilih dengan pembuktian berupa *screenshot* adegan, dialog serta penjelasannya.

#### 3.2 Sumber Data

Sebuah data harus memiliki kejelasan tentang bagaimana memperoleh dan mengolah data tersebut. Silalahi (2006: 265-266) membagi sumber data menjadi dua jenis, yaitu data primer dan sekunder. Data primer adalah objek atau dokumen asli yang diperoleh dari sumber yang memuat informasi tersebut (*first hand information*). Bentuk data primer bisa berupa dokumen, pandangan individu, hasil

eksperimen, artikel, karya tulis dan sebagainya. Data sekunder adalah data yang mempunyai hubungan dengan masalah yang akan diteliti atau pembahasan materi dari data primer, berupa literatur-literatur yang ada (*second hand information*).

Berdasarkan jenis sumber data yang telah disebutkan diatas, berikut sumber data yang digunakan penulis:

- a. Data primer, yaitu *anime* berjudul *Kono Sekai no Katasumi* karya sutradara Sunao Katabuchi yang dirilis pada tanggal 12 November 2016 di Jepang dengan durasi 2 jam 9 menit 20 detik.
- b. Data sekunder untuk mendukung data primer yang digunakan penulis, yaitu berbagai buku, artikel, penelitian terdahulu dan jurnal ilmiah, baik dalam bentuk media cetak maupun *online* yang berhubungan dengan penelitian ini.

### 3.3 Teknik Pengumpulan Data

Dalam penelitian kualitatif, teknik pengumpulan data sangat diperlukan guna mendapat data dalam sebuah penelitian. Adapun teknik pengumpulan data yang digunakan penulis dalam penelitian ini adalah studi pustaka (*library research*). Studi pustaka menurut Arikunto (2013: 45) merupakan metode pengumpulan data dengan mencari informasi melalui buku, koran, majalah dan literatur lainnya. Dalam penelitian ini, studi pustaka dilakukan dengan membaca dan mempelajari berbagai buku, jurnal ilmiah dan artikel *online* yang berkaitan dengan materi atau pembahasan dalam penelitian ini.

Berikut ini langkah-langkah yang akan dilakukan penulis guna mengumpulkan data dengan cara sebagai berikut:

1. Menonton *anime* yang digunakan sebagai sumber data, yaitu *anime Kono Sekai no Katasumi ni* karya sutradara Sunao Katabuchi.
2. Merumuskan masalah yang akan diangkat dalam penelitian ini.
3. Melakukan identifikasi data dengan mengambil *screenshot* adegan dan dialog yang berkaitan dengan faktor penyebab, bentuk eksistensi dan strategi tokoh Urano Suzu dalam mentransendensi diri dari imanensi yang membatasi eksistensinya sebagai perempuan pada masa Perang Dunia II.

### 3.4 Analisis Data

Analisis data menurut Bogdan dan Biklen (dalam Moleong, 2013: 248) adalah upaya yang dilakukan dengan jalan bekerja dengan data, mengorganisasikan data, memilah-milah menjadi satuan yang dapat dikelola, mensintesiskannya, mencari dan menemukan pola, menemukan apa yang penting dan apa yang dipelajari dan memutuskan apa yang dapat diceritakan kepada orang lain. Teknik analisis data deskriptif digunakan untuk menguraikan dan menyelesaikan permasalahan yang menjadi topik dalam penelitian ini sehingga dapat diperoleh pembahasan yang lebih detail.

Berikut ini langkah-langkah yang akan dilakukan penulis guna menganalisis data yang telah dikumpulkan dengan cara sebagai berikut:

1. Mentransliterasi dialog dalam data *screenshot* adegan dari Bahasa Jepang ke Bahasa Indonesia.
2. Mengklasifikasikan data *screenshot* adegan dan dialog yang telah ditemukan serta memberi uraian tentang apa yang dianalisis dengan menggunakan teori



yang digunakan, yaitu: feminisme eksistensialis Simone de Beauvoir, teori *anime* Robin E. Brenner dan teori animasi Mike S. Fowler

3. Membuat kesimpulan dari laporan hasil analisis mengenai faktor penyebab, bentuk eksistensi dan strategi tokoh Urano Suzu dalam mentransendensi diri dari imanensi yang membatasi eksistensinya sebagai perempuan pada masa Perang Dunia II.



## BAB IV

### PEMBAHASAN

Pada Bab IV ini, penulis akan menguraikan dan menyelesaikan permasalahan yang menjadi topik dalam penelitian ini sehingga mendapatkan pembahasan yang detail. Pertama, penulis akan mengklasifikasikan data *screenshot* dan dialog yang telah ditemukan menjadi sub Bab yang sesuai dengan teori Feminisme Eksistensialis Simone De Beauvoir, lalu menganalisisnya dengan menggunakan teori feminisme eksistensialis tersebut beserta teori *anime* Robin R. Brenner dan teori animasi Mike S. Fowler. Kedua, penulis akan mengelompokkan hasil analisis yang termasuk faktor penyebab dan bentuk eksistensi tokoh Urano Suzu.

#### 4.1 *The Self* dan *The Other*

Sesuai dengan teori Feminisme Eksistensialis Beauvoir yang telah dijelaskan dalam Bab II, penulis menemukan gambaran kedudukan perempuan sebagai *the other* (liyan) yang menjadi objek dalam kesubjektivitasan laki-laki yang menganggap dirinya *the self* (diri). Ada berbagai gambaran yang menunjukkan bahwa perempuan dipandang ataupun mengidentifikasikan diri sendiri sebagai *the other*, khususnya tokoh Urano Suzu dalam *anime* ini, sebagai berikut:

#### 4.1.1 Kedudukan sebagai objek yang harus menegasikan diri

Data 1 (menit ke 00:13:38 – 00:16:20)



(1)



(2)



(3)



(4)

**Gambar 4.1 Suzu terpaksa menerima lamaran karena bisnis keluarganya yang bangkrut**

叔母 : すずちゃん、すぐ帰り！電話に呼ばれて今。。なんか思ったら、あんたを嫁にいう人があんた家来にとってじゃと。わざわざ呉から。

祖母 : すずちゃん、あんたいくつになった？

すず : 十九。。満で。。十八。

叔母 : 気に入らなきゃ断りやええんよ。ちいと会ってきてみんさい。

周作の父 : これがこっちの学校へ通うとった頃、どこかで見初めたんじゃないと思いますが。いや、お宅探すんも大事でしたわ。

父 : わしらも三年前江波沖の埋め立てで海苔はやめとりましてのう。

母 : もう戻ってくる思いますけえ。

周作の父 : はあ。。

すず : ええ話かどうか分からないけど、口の中にキャラメル味が広がった気がしたと思う。なんでじゃったんだろう。。  
お、さぶ。困ったねえ。嫌なら断りゃええ言われても。  
嫌かどうか分からない人じゃったねえ。

Oba : *Suzu-chan, sugu kaeri! Denwa ni yobarete ima... nanka omot tara, anta wo yome ni iu hito ga anta gata kitotte jato. Waza waza Kure kara.*

Sobo : *Suzu-chan, anta ikutsu ni natta?*

Suzu : *Juu ku...man de...juu hachi.*

Oba : *Ki ni iranakya orya een yo. Chiito atte kite minsai.*

Shuusaku : *Kore ga kochi no gakkou e kayou totta koro, dokoka de misome no chichi tan ja omoimasu ga. Iya, otaku sagasun mo oogoto deshita wa.*

Chichi : *Washira mo san nen mae Eba oki no umetate de nori wa yameteri mashite nou.*

Haha : *Mou modotte kuru omoimasu kee.*

Shuusaku : *Haa...*  
no chichi

Suzu : *Ee hanashi ka dou ka wakaranai kedo, kuchi no naka ni kyarameru no aji ga hirogatta ki ga shita omou.nande jattan darou... O, sabu. Komatta nee. Iya nara kotowarya ee iwaretemo. Iya ka dou ka wakaran hito jatta nee.*

Bibi : *Suzu-chan, cepatlah pulang! Saya mendapat telepon... mereka mengatakan ada seseorang yang datang ke rumah untuk melamarmu. Secara khusus, datang dari Kure.*

Nenek : *Suzu-chan, berapa umurmu?*

Suzu : *Sembilan belas...tidak, genap delapan belas tahun.*

Bibi : *Kamu bisa menolak jika tidak menyukainya. Cobalah bertemu dengannya dulu.*

Ayah : *Sepertinya mereka pertama kali bertemu di sekitar tempat saat masih sekolah dasar. Tapi, tidak mudah menemukan rumah anda.*

Ayah : *Kami juga tiga tahun lalu harus menghentikan bisnis budidaya nori di Eba.*

Ibu : *Dia akan segera kembali.*

Ayah : *Baiklah...*

Shuusaku

Suzu : *Aku tidak tahu apakah ini baik atau buruk. Tapi, kenapa aku merasakan semacam rasa karamel menyebar di mulutku. Ah.. udaranya dingin. Benar-benar menyulitkan. Bisa saja aku*

menolaknya, tapi aku tidak tau apakah dia orang yang baik atau tidak.

Adegan ini menceritakan tokoh Suzu terpaksa menerima lamaran dari pemuda yang tidak dikenalnya karena bisnis budidaya *nori* milik keluarganya mengalami kebangkrutan. Pada bulan Desember tahun ke-18 Showa (1943), ketika berada di rumah neneknya, Desa Kusatsu, Suzu mendapat kabar dari bibinya bahwa ia harus segera pulang karena ada seorang pemuda dari Kota Kure yang datang melamarnya. Saat itu, Suzu masih berumur 18 tahun dan masih dalam masa semangat-semangatnya bekerja di pertanian *nori* milik neneknya. Ketika sudah berada di depan rumah, secara tidak sengaja, ia mendengar percakapan kedua orangtuanya dengan ayah dari pemuda yang melamarnya. Orangtuanya menceritakan bisnis budidaya *nori* mereka di desa Eba sudah bangkrut. Setelah mendengar percakapan tersebut, Suzu memutuskan tidak masuk ke dalam rumah dan pergi ke tempat di mana ia melihat laut yang pernah dilukisnya dengan Mizuhara.

Pada gambar 4.1 nomor (1) menunjukkan adegan di mana Bibi Suzu memberitahu Suzu bahwa ada pemuda yang datang untuk melamarnya. Jarak pengambilan gambar (*camera shot*) yang digunakan dalam adegan ini adalah *medium shot* dengan posisi Suzu berada di tengah dan Bibi berada di samping depan mengarah ke Suzu sehingga fokus dalam adegan ini adalah ekspresi Suzu yang terlihat sedih. Selain itu, dialog Bibi tidak ditanggapi dan ia hanya menjawab pertanyaan umur dari neneknya. Hal ini menunjukkan Suzu tidak menginginkan lamaran tersebut.

Pada gambar 4.1 nomor (2) menunjukkan adegan di mana orangtua Suzu sedang berbicara dengan ayah dari pemuda yang melamarnya. *Camera shot* yang digunakan dalam adegan ini adalah *point of view / POV shot*, jadi gambar adegan diambil dari arah penglihatan karakter. Lalu berpindah pada nomor (3), terjadi perubahan *shot* menjadi *long shot* yang memperlihatkan keadaan karakter Suzu sedang berdiri di balik pintu rumahnya kemudian pergi begitu saja. Jadi, nomor (2) merupakan Suzu *POV* dan nomor (3) adalah posisi Suzu saat gambar adegan *POV shot* tersebut. Hal ini menunjukkan Suzu menegaskan dirinya dengan hanya diam-diam melihat di balik pintu dan tidak mampu menemui orangtuanya untuk mengutarakan pendapatnya.

Pada gambar 4.1 nomor (4) menunjukkan adegan di mana Suzu sedang memandangi laut di atas bukit sambil merenungi keputusan mengenai lamaran yang diterimanya. *Camera shot* yang digunakan dalam adegan ini adalah *establishing shot* dengan pergerakan kamera (*camera moves*) tipe *truck out* yaitu kamera semakin menjauhi objek atau karakter sehingga atmosfir dan lingkungan di sekitar lebih detail. Hal ini menunjukkan keterkaitan antara karakter dengan lingkungannya, di mana dalam gambar tersebut menunjukkan tempat yang berkaitan dengan kenangan Suzu bersama Mizuhara yaitu adanya pemandangan laut Eba dan bunga *tsubaki*. Selain itu, terlihat Suzu menutupi tubuhnya dengan kimono dari neneknya yang seharusnya dipakai untuk upacara pernikahan. Jadi, hal tersebut menguatkan bukti bahwa Suzu menegaskan dirinya dengan terpaksa menerima pernikahan. Padahal, ia masih mempunyai perasaan terhadap Mizuhara,



tapi dengan memakai kimono tersebut menunjukkan bahwa dirinya merasa sudah terkurung dan tidak bisa menolak pernikahan.

Dilihat dari desain karakter dalam gambar tersebut, tokoh Suzu memiliki mata yang bulat, iris mata berukuran besar, dan bentuk tubuhnya langsing. Tokoh Suzu merupakan *heroine* yang memiliki sifat yang baik, lugu dan polos. Kemudian, terdapat simbolisme dari dialog yang diucapkan oleh Suzu, ia merasa seperti memakan karamel di mulutnya setelah mendengar percakapan orangtuanya. Karamel sendiri adalah gula yang dipanaskan hingga meleleh menjadi cairan lengket berwarna kecoklatan. Teksturnya sangat lengket, memiliki rasa manis tapi bisa menjadi pahit apabila tidak dimasak dengan hati-hati. Dalam hal ini, rasa karamel melambangkan bahwa Suzu merasa terikat atau tidak dapat lepas dari pernikahan tersebut. Namun, ia juga tidak tahu apakah pernikahannya nanti akan menjadi manis (bahagia) atau menjadi pahit (sengsara) di kemudian hari.

Perempuan dianggap sebagai *the other* atau Liyan yang eksistensinya dibatasi sehingga tidak bisa menjadi sebagaimana yang diinginkan. Walaupun Suzu sebenarnya bisa saja menuruti keinginannya untuk menolak lamaran tersebut, tapi karena di dalam dirinya merasa sebagai *the other*, yang menegasikan eksistensinya sehingga ia merasa tidak berhak untuk memutuskan sesuai keinginannya sendiri. Padahal, dia sendiri sama sekali tidak mengenal pemuda yang melamarnya. Entah pemuda tersebut mempunyai sikap baik atau buruk, dia memutuskan merelakan dirinya dinikahi untuk meringankan bisnis keluarganya yang bangkrut.

Data 2 (menit ke 00:10:28 – 00:15:40)



(1)



(2)



(3)



(4)

**Gambar 4.2 Suzu tidak bisa mengungkapkan keinginan bersama Mizuhara karena pasrah menerima lamaran dari orang lain**

- すず : 水原さん、早よ絵え出さんといつまでも帰れんよ。  
 水原 : 帰らん？お父とお母が海苔も摘んで飲んだくれとるし、海は嫌いじゃ。。描かん。浦野、手え出せや。
- すず : は？  
 水原 : やる。  
 すず : えっ。。ほいでも。  
 水原 : 兄ちゃんのじゃ。ようけあけるけえ。  
 水原 : うさがよう跳ねよる。  
 正月の転覆事故もこんな海じゃったわ。  
 描きたきゃお前が描けえや。このつまらん海でも。
- すず : 水原さん、今のんどういう意味？  
 水原 : うん？ああ、白波がウサギが跳ねようみたいなが。。  
 すず : ほんまじゃねえ。白いウサギみたいだねえ。。  
 すず : うん、できた。  
 水原 : 集めといたで。  
 すず : ありがとう。

水原 : よいよ、いらんことするわ。出来てしもうたら帰らにやいけんじゃろうが。こんな絵じゃあ、海を嫌いになれんじゃろうが。

すず : え、水原さん？。。久しぶり。

水原 : 早よ、家行け。

すず : へ？

水原 : お前の母ちゃん、たまげて大騒ぎしようったで。近所みんな知っとるわ。

すず : あ。。焦ったあ。。うちはてつきりあんたが相手かと！

水原 : アホか！！わしゃ兄ちゃんの七回忌に肅々と帰ってきたとこじゃ！相手、知り合い違うんか？

すず : 全然。。すみちゃんと間違うとってんかも。すみちゃんのほうがきれいなし。。

水原 : ほうでもないと思うがの。

Suzu : Mizuhara-san, haya yo e~e desanto itsumademo kaeren yo.

Mizuhara : Kaeran? Otou to okaa ga nori mo tsunde nonda kure to rushi, umi wa kirai ja...kakan. Urano, te~e dase ya.

Suzu : Ha?

Mizuhara : Yaru.

Suzu : E...Hoidemo.

Mizuhara : Niichan no ja. Youke aru kee.

Mizuhara : Usagi ga you haneyoru.  
Shougatsu no tenpuku jiko mo konna umi jatta wa. Kakitakya omae ga kakee ya. Kono tsumaran umi demo.

Suzu : Mizuhara-san, ima non dou iu imi?

Mizuhara : Un? aa, shiranami ga usagi ga hane you mitaina ga...

Suzu : Honma janee. Shiroi usagi mitaina nee...

Suzu : Un, dekita.

Mizuhara : Atsume to ita de.

Suzu : Arigatou.

Mizuhara : Yoi yo, iran koto suru wa. Dekite shimoutara kaera nya ikenjarou ga. Konna e jaa, umi o kirai ni narenjarou ga.

Suzu : E, Mizuhara-san? Hisashiburi.

Mizuhara : Haya yo,ie ike.

Suzu : He?

Mizuhara : Omae no kaachan, tamagete oosawagi shiyoutta de.  
Kinjo minna shittoru wa.

Suzu : A... Asetta...Uchi wa tekkiri anta ga aite ka to!

Mizuhara : Aho ka! ! Wa sha niichan no nanakai ki ni shukushukuto kaette kita toko ja! Aite, shiriai chigaun ka

Suzu : Zenzen.. Sumi-chan to machigau totten kamo. Sumi-chan no hou

- ga kirei nashi...*
- Mizuhara : *Houde mo nai to omou ga no.*
- Suzu : Mizuhara-san, cepat kumpulkan lukisanmu, kalau tidak kamu tidak bisa pulang lho.
- Mizuhara : Pulang? Ayah dan Ibuku mengumpulkan *nori* setelah itu mabuk-mabukan, aku tidak mau melukis laut yang kubenci. Urano, ulurkan tanganmu.
- Suzu : Hah?
- Mizuhara : Ini untukmu.
- Suzu : Eh...tapi.
- Mizuhara : Punya kakakku. Ambillah.
- Mizuhara : Kelinci itu melompat. Kecelakaan setiap tahun baru juga terjadi di laut ini. Kalau kamu bisa melukisnya, lukislah untukku. Meskipun laut ini menyebalkan.
- Suzu : Mizuhara-san, apa yang kamu maksud sekarang?
- Mizuhara : Hm? Aah, Ombaknya seperti kelinci yang sedang melompat.
- Suzu : Benar ya. Seperti kelinci putih kan.
- Suzu : Mm.. selesai.
- Mizuhara : Sudah kukumpulkan.
- Suzu : Terimakasih.
- Mizuhara : Sesuatu yang baik mungkin terjadi. Kalau sudah selesai, pulanglah. Lukisan ini.. mungkin bisa membuatku tidak membenci laut.
- Suzu : Eh, Mizuhara-san? Lama tidak bertemu.
- Mizuhara : Cepat pulanglah.
- Suzu : Hah?
- Mizuhara : Ibumu membuat kehebohan. Semua tetangga sudah tahu.
- Suzu : Ah.. kaget. Aku kira kamu orang yang melamarku.
- Mizuhara : Kamu bodoh ya!!  
Aku baru saja kembali dari pemakaman untuk perayaan tujuh tahun kematian kakakku. Jadi, kamu tidak mengenal orang yang melamarmu?
- Suzu : Sama sekali tidak... Bisa saja dia salah mengira aku dengan Sumi-chan. Aku kan lebih jelek dari Sumi-chan.
- Mizuhara : Mungkin tidak.

Adegan ini menceritakan bahwa tokoh Urano Suzu dan Mizuhara saling menyukai satu sama lain. Pada bulan Februari tahun ke-13 Showa (1938), sepulang dari sekolah, Suzu sedang mengumpulkan daun pinus dan secara tidak

sengaja bertemu dengan teman sekelasnya, Mizuhara Tetsu. Dengan perasaan gugup dan malu-malu, Suzu memberanikan diri menyapa Mizuhara yang duduk di tepi laut. Tiba-tiba, Mizuhara memberikan hadiah pensil untuk Suzu yang gemar melukis. Sebagai balasannya, Suzu dengan senang hati mengabulkan permintaan Mizuhara untuk mengerjakan tugas melukis pemandangan laut. Sambil mendengarkan curahan perasaan Mizuhara, Suzu menuangkan perasaan itu ke dalam lukisannya. Selesai melukis, Suzu merasa tersentuh karena keranjang miliknya sudah penuh daun pinus yang dikumpulkan Mizuhara beserta setangkai bunga di atasnya. Namun, percintaan mereka harus kandas karena pada bulan Desember tahun ke-18 Showa (1943), Suzu terpaksa menerima lamaran pernikahan dari pemuda yang sama sekali tidak dikenalnya. Kabar tentang lamaran pernikahan membuatnya sedih dan tidak bersemangat, ditambah lagi saat perjalanan pulang ke rumah ia bertemu dengan Mizuhara, pemuda yang dicintainya sejak masa sekolah.

Pada gambar 4.2 nomor (1) menunjukkan adegan di mana Suzu tidak sengaja bertemu dengan Mizuhara Tetsu di tepi laut Eba. Sudut gambar (*camera angle*) yang digunakan dalam adegan ini adalah *medium shot/ three quarter* dengan *camera moves* tipe *pan horizontal* sehingga kamera mengikuti gerakan mendatar dari posisi 3/4 karakter, tapi *camera shot* yang digunakan adalah *long shot* sehingga atmosfir dan lingkungan sekitar masih terlihat luas. Selain itu, terdapat simbol visual *blush* yaitu rona pipi karakter semakin memerah yang berarti rasa malu atau tersipu. Jadi, fokus adegan terletak pada reaksi Suzu yang membalikkan badan dengan ekspresi kaget dan tersipu saat melihat Mizuhara, tapi pemandangan



air laut dan bunga *tsubaki* di tepi laut saat senja juga mendukung kesan romantis. Hal ini menunjukkan bahwa Suzu memiliki perasaan suka terhadap Mizuhara.

Pada gambar 4.2 nomor (2) menunjukkan adegan di mana Suzu hampir menyelesaikan tugas melukis milik Mizuhara. *Camera shot* yang digunakan dalam adegan ini adalah *POV shot* dengan *camera moves* tipe *swish*, yaitu terjadi pergantian adegan secara cepat dari arah penglihatan Suzu, mulai dari gerakan tangan saat awal menorehkan kuas sampai selesai. Jadi, adegan ini berfokus pada kesungguhan Suzu saat menuangkan perasaan Mizuhara ke dalam lukisan tersebut. Ia melukis pemandangan laut yang hidup dan indah, di mana kapal dan kelinci yang melompat di atas air menggambarkan perasaan Mizuhara yang ingin pergi bebas dari laut yang membawa hal buruk baginya. Hal ini menunjukkan bahwa Suzu mau berbagi perasaan dan pengertian terhadap Mizuhara.

Pada gambar 4.2 nomor (3) menunjukkan adegan Suzu membawa keranjang berisi daun pinus dan setangkai bunga *tsubaki* yang dikumpulkan oleh Mizuhara untuk Suzu. *Camera shot* yang digunakan dalam adegan ini adalah *close up shot* pada objek yang difokuskan yaitu setangkai bunga *tsubaki* yang ada di atas keranjang daun pinus. Dikutip dari artikel yang ditulis oleh Snp<sup>8</sup>, bunga *tsubaki* (椿) atau *camellia japonica* berwarna merah dalam masyarakat Jepang memiliki arti kekaguman, kesempurnaan dan cinta yang tersembunyi. Hal ini menunjukkan bahwa Mizuhara secara tidak langsung mengungkapkan perasaan kagum dan suka terhadap Suzu.

---

8 Snp. “椿の花言葉が素敵☆色によって変わる美しい意味をご紹介！(*tsubaki no hana kotoba ga suteki iro ni yotte kawaru utsukushii imi o goshoukai*)”. Diakses 5 Maret 2018 pukul 11:19 dari: <https://ar-flower.com/tubakihanakotoba0430/>



Pada gambar 4.2 nomor (4) menunjukkan adegan di mana Suzu mengetahui bahwa lamaran pernikahan itu memang bukan dari Mizuhara. *Camera shot* yang digunakan dalam adegan ini adalah *wide shot* yang menampakkan gerakan keluar masuk karakter Mizuhara, sedangkan karakter Suzu tetap berada dalam satu frame itu sehingga gerakan kedua karakter terlihat jelas. Pada awalnya, Suzu berjalan pelan kemudian saat bertemu dengan Mizuhara, tiba-tiba ia menghampiri dengan gerakan cepat dan semangat dengan harapan ada peluang bahwa Mizuhara yang melamarnya. Sesaat setelah mendengar Mizuhara yang marah dengan berkata bahwa ia hanya kebetulan pulang dari pemakaman kakaknya, Suzu menunduk sedih kemudian membalikkan badan dan tetap diam dengan ekspresi yang sama bahkan setelah Mizuhara pergi. Perilaku Suzu yang tetap diam dan menunduk sedih tersebut menunjukkan bahwa ia masih tidak rela meninggalkan Mizuhara, tapi tidak mampu menahan dan mengungkapkan keinginannya secara langsung kepada Mizuhara.

Dari dialog yang diucapkan oleh Suzu, walaupun sudah mengetahui bahwa pemuda yang melamarnya berasal dari Kota Kure, Suzu berkata kepada Mizuhara bahwa ia berpikir lamaran itu dari Mizuhara. Sayangnya, Mizuhara hanya sebatas kembali dari pemakaman kakaknya. Perkataan Suzu tersebut menunjukkan bahwa ia masih berharap bahwa Mizuhara yang melamarnya. Suzu juga mengeluh bahwa adiknya, Sumi yang lebih cantik harusnya lebih pantas mendapatkan lamaran. Meskipun di dalam hatinya ia merasa kesal dan ingin menolak, pada akhirnya ia hanya bisa mengalah demi keluarga dan justru memendam perasaannya sendiri.

Perempuan dianggap sebagai *the other* yang tidak bisa menentukan makna eksistensinya sendiri dan menjadi sebagaimana yang diinginkan. Suzu hanya mengeluh tentang adiknya yang lebih cantik dan tidak mampu mengatakan secara langsung kepada Mizuhara bahwa ia lebih ingin menikah dengannya. Hal ini menunjukkan bahwa Suzu menegaskan eksistensinya sebagai manusia yang harusnya menjadi subjek atau *the self* yang mampu menentukan pilihannya sendiri, tapi malah mengidentifikasi dirinya menjadi pilihan dengan beranggapan secara tidak langsung bahwa perempuan menunggu untuk dilamar oleh laki-laki. Dengan kata lain, perempuan menjadi objek (*the other*) yang dilamar oleh subjek (*the self*).

#### 4.1.2 Terkurung dalam sistem *Ie*

Data 1 (menit ke 00:22:43 – 00:23:04)



(1)

(2)



(3)

(4)

**Gambar 4.3 Suzu harus bangun paling pagi dan memasak sendirian**

周作の母 : 井戸はね、下に隣保で共同のんがあつて、お出で。

Shuusaku : *Ido wa ne, shita ni rinpo de kyoudou non ga atte, oide.*  
no haha

Ibu : Sumur untuk umum ada di bawah... Keluarlah.  
Shuusaku

Adegan ini menceritakan kehidupan tokoh Suzu setelah menikah. Pada bulan Februari tahun ke-19 Showa (1944), Suzu dan keluarganya pergi ke Kota Kure untuk melangsungkan pernikahan. Keesokan harinya, Suzu bangun saat masih dini hari dan mendengar perintah ibu mertuanya. Setelah itu, Suzu memikul dua ember air yang diambarnya dari sumur di bawah kaki gunung dengan sebatang kayu di pundaknya sampai ke rumah suaminya yang ada di atas bukit. Kemudian, Suzu mulai memasak sarapan untuk keluarga suaminya.

Pada gambar 4.3 nomor (1) menunjukkan adegan di mana Suzu bangun dan melihat suaminya masih terlelap dalam tidurnya. *Camera shot* yang digunakan dalam adegan ini adalah Suzu *POV shot* saat melihat suaminya tidur. Kemudian, pada gambar 4.3 nomor (2) menunjukkan adegan di mana Suzu diberitahu letak sumur oleh ibu mertuanya. *Camera shot* yang digunakan adalah *medium shot*

dengan *background* agak gelap yang menandakan hari masih gelap dan tidak ada penerangan lampu di dalam rumah. Suzu yang memakai tudung untuk memasak sedang duduk diam mendengarkan perintah ibu mertuanya, sedangkan ayah mertuanya sedang tidur nyenyak. Hal ini menunjukkan posisi Suzu sebagai menantu perempuan (*yome*) memiliki posisi paling bawah di dalam rumah. Ia sendirian harus menahan kantuk dan bangun paling pagi untuk memasak sarapan keluarga suaminya, sedangkan anggota keluarga lain masih tidur nyenyak.

Pada gambar 4.3 nomor (3) menunjukkan adegan di mana Suzu sedang berjalan memikul dua ember air untuk dibawa ke rumah suaminya di atas bukit. *Camera shot* yang digunakan dalam adegan ini adalah *establishing shot* sehingga lingkungan dan atmosfer terlihat jelas dan detail secara keseluruhan. Suasana di luar rumah yang gelap dan berkabut dengan tebing curam dan pepohonan menandakan dini hari di sekitar gunung. Suzu terlihat seorang diri sedang memikul dua ember air dengan sebatang kayu di pundaknya di tepi tebing yang menanjak sempit dan terjal. Kemudian, pada gambar 4.3 nomor (4) menunjukkan adegan di mana Suzu sedang memasak sendirian. *Camera shot* yang digunakan dalam adegan ini adalah *long shot* yang menampilkan suasana dapur tradisional dengan panci di atas tungku yang mengepulkan asap dan Suzu yang duduk sendirian di depan tungku. Hal ini menunjukkan posisi Suzu sebagai *yome* sangat berat dan kesepian. Di saat anggota keluarga lain tidur, ia harus mempertaruhkan nyawa dengan berjalan memikul dua ember air di tepi tebing hingga memasak sarapan pun sendirian.

Dari dialog yang diucapkan ibu mertuanya, kegiatan rutin yang harus dilakukan oleh Suzu di pagi hari adalah menimba air di sumur dan memasak sarapan untuk anggota keluarga. Sebagaimana sistem keluarga tradisional Jepang atau *Ie*, ketika seorang perempuan menjadi seorang istri dan menantu perempuan (*yome*), ia harus mengormati dan melayani *kachou* (kepala keluarga) maupun *shuutome* (ibu mertua) lebih dari orangtuanya, bangun lebih awal dan tidur paling akhir dalam keluarga. Kehidupan Suzu sebagai istri dan menantu dalam keluarga suaminya sangat berat, ia harus bangun paling awal saat dini hari, menimba air dan memasak sendirian sedangkan anggota keluarga lainnya terlelap dalam tidur nyenyaknya. Hal ini menunjukkan bahwa kedudukan tokoh Suzu dalam keluarga berada dalam posisi paling rendah atau subordinat sehingga ia menjalani hidup sebagai objek (*the other*) yang segala aktivitasnya dibatasi oleh subjek (*the self*), yaitu suami dan mertuanya. Suzu dituntut untuk mengorbankan atau mengabdikan diri menjadi objek yang wajib menaati perintah subjek (suami dan mertuanya) dan segala urusan domestik seperti menyediakan air dan memasak untuk anggota keluarga dibebankan kepadanya apapun resikonya.

**Data 2 (menit ke 00:31:00 – 00:32:58)**



(1)



(2)





(3)



(4)

**Gambar 4.4 Suzu merasa bahagia pulang ke rumah orangtuanya dan berharap pernikahannya hanya mimpi belaka**

母 : こりゃ！すず！ええかげん、起きい！  
 すず : はい！  
 母 : ほら、もう晩ご飯しよう。  
 すず : ああ、焦ったあ！呉へお嫁に行った夢見とったわ。  
 母 : 目覚めたかね？  
 すず : はい。

すみ : すずちゃん、こそどうなん？呉ってええとこ？  
 すず : うーん、覚えることだらけで、まだなんとも。  
 すみ : あっ、うち。。今思いがけず海軍の秘密に触れてしもうたみたい。  
 すず : な。。何？  
 すみ : もう寝よう。  
       すずちゃん。。ハゲが。。できとるよ。  
 すみ : えっ！

Haha : Korya! Suzu! Eekagen, okii!  
 Suzu : Hai!  
 Haha : Hora, mou ban gohan shiyoun!  
 Suzu : Aa, asetta! Kure e o yome ni itta yume mitotta wa.  
 Haha : Me sameta ka ne?  
 Suzu : Hai.

Sumi : Suzu-chan, koso dounan? Kure tte ee toko?  
 Suzu : Uun, oboeru koto darake de, mada nantomo.



Sumi : *A, uchi... Ima omoi ga kezu kaigun no himitsu ni furete shimo uta mitai.*

Suzu : *Na... Nani?*

Sumi : *Mou neyou.*  
*Suzu-chan... Hage ga... Dekitoru yo.*

Suzu : *E!*

Ibu : *Eh! Suzu! Ayo bangun!*

Suzu : *Baik!*

Ibu : *Sudah, ayo makan malam.*

Suzu : *Ah, kagetnya! Aku bermimpi menikah dan pergi ke Kure!*

Ibu : *Apa sekarang sudah sadar?*

Suzu : *Iya.*

Sumi : *Suzu-chan, bagaimana keadaanmu? Apa kamu betah di Kure?*

Suzu : *Hmm.. belum.. aku masih memilah-milahnya.*

Sumi : *Ah, kalau dipikir-pikir.. aku baru saja menemukan sesuatu seperti rahasia militer*

Suzu : *A..apa?*

Sumi : *Sudah, ayo tidur!*

*Suzu-chan... rambutmu pitak (kebotakan di tengah kepala).*

Suzu : *Hah!*

Adegan ini menceritakan Suzu yang merasa bahagia bisa pulang ke rumah orangtuanya sampai berharap pernikahannya hanya mimpi karena tidak betah dengan kehidupan sebagai menantu (*yome*) di Kure. Pada bulan Maret tahun ke-19 Showa (1944), Suzu diperbolehkan keluarga suaminya untuk pulang ke desa Eba, Hiroshima. Ia merasa sangat senang bisa berkumpul kembali dengan keluarganya sampai merasa bahwa ia hanya mimpi menikahi seseorang dari Kure. Setelah makan malam, Suzu dan Sumi, adiknya mandi bersama dan menyisir rambutnya sambil bertanya tentang kehidupan di Kure. Saat itu, Sumi memberitahu bahwa ada kebotakan di tengah kepalanya.

Pada gambar 4.4 nomor (1), (2) dan (3) menunjukkan adegan di mana Suzu berbaring di lantai melihat keluarganya sedang berkumpul di dalam rumah.

*Camera shot* yang digunakan pada nomor (1) adalah *medium shot* dengan posisi Suzu berbaring di lantai membelakangi kamera dan menghadap ke area ruangan tempat ayah, ibu serta adiknya yang sedang duduk berkumpul mengelilingi meja dengan piring dan mangkuk yang tertata rapi di atasnya. Fokus adegan dalam gambar ini adalah keceriaan dan kehangatan suasana atau atmosfir keluarga Suzu saat berkumpul untuk makan malam bersama. Kemudian, pada nomor (2) dan (3) *camera shot* berubah menjadi *close up shot* dengan posisi Suzu menyamping yang berarti sedang merebahkan diri di lantai. Fokus adegan terletak pada ekspresi Suzu yang terlihat damai. Tidak ada pergerakan kamera, tapi terlihat gerakan mata Suzu saat membuka mata melihat keluarganya berkumpul, kemudian ia menutup mata dan tersenyum. Hal ini menunjukkan bahwa ia sangat menginginkan kebersamaan di tengah keluarganya di Eba dan terus merasakan kebahagiaan sampai-sampai dia berharap kalau kejadian menikah dan tinggal di Kure itu hanya mimpi saja.

Pada gambar 4.4 nomor (4) menunjukkan adegan di mana Suzu dan adiknya, Sumi berbicara mengenai kehidupan pernikahannya di Kure. *Camera shot* yang digunakan adalah *medium shot* yang menampilkan tokoh Suzu yang sedang disisir rambutnya oleh Sumi di atas *futon* (kasur lipat ala Jepang) sambil menyulam kain putih dengan benang warna merah. Kain tersebut merupakan 千人針 (*senninbari*), dalam laman *nambuworld.com*<sup>9</sup> dijelaskan bahwa *senninbari* merupakan sabuk seribu jahitan yang digunakan tentara sebagai jimat dalam perang. Biasanya dibuat oleh anggota perempuan dalam keluarga maupun asosiasi perempuan

---

<sup>9</sup> "Nambu World: Senninbari (Thousand Stitch Belts)". Diakses 4 April 2018 pukul 12:19 dari: <http://www.nambuworld.com/senninbari.htm>

dengan motif bendera Jepang, slogan patriotik atau harimau. *Senninbari* yang dijahit Suzu memiliki motif bulatan merah yang menunjukkan 日の丸 (*hinomaru* / lingkaran matahari) yang menunjukkan simbol bendera Jepang sebagai “Negara Matahari Terbit” dan tulisan 武運長久 (*buunchoukyuu*) yang berarti keberuntungan dalam perang terus berlanjut, sedangkan kain bermotif harimau berarti semangat untuk menjelajah jauh dari rumah dan harapan kembali dengan selamat bagi tentara dalam perang. Hal ini menunjukkan bahwa Suzu menjahit tersebut sebagai bentuk perhatian, dukungan dan doa untuk para tentara yang akan agar berjuang dalam perang dengan percaya diri dan semangat.

Dari dialog yang diucapkan oleh Suzu, ia belum menerima kehidupan pernikahannya sehingga masih mengandaikan kalau ia hanya bermimpi saja. Sumi juga menemukan kebotakan di tengah kepala saat menyisir rambutnya. Sebagaimana dalam sistem *Ie*, istri atau menantu memiliki kedudukan paling bawah sehingga segala aktivitasnya di luar *Ie* dibatasi atau bahkan tidak ada sama sekali. Maka dari itu, Suzu merasa sangat tertekan dalam keluarga suaminya sampai rambutnya mulai rontok dan muncul kebotakan di tengah kepalanya (*pitak/ alopecia areata*). Dikutip dari artikel berjudul “*what is alopecia areata*”<sup>10</sup>, *alopecia areata* adalah kondisi di mana terjadi kerontokan rambut di area tertentu. Biasanya berbentuk spot lingkaran yang tidak ditumbuhi rambut pada kulit kepala. Beberapa penyebabnya adalah faktor genetik, penyakit, maupun kondisi psikologis dan lingkungan. Dalam kondisi Suzu, rambutnya mengalami *alopecia areata* karena tertekan dengan sistem *Ie* sehingga menyebabkan faktor psikologis,

---

<sup>10</sup> “*What is Alopecia Areata*”. Diakses 8 Maret 2018 pukul 12:30 dari <https://www.healthinfo.com/what-is-alopecia-areata/>

seperti kecemasan, depresi, stres dan akhirnya rambutnya mulai rontok. Hal ini menunjukkan bahwa kedudukan tokoh Suzu dalam keluarga berada dalam posisi paling rendah atau subordinat sehingga ia menjalani hidup sebagai *the other* atau objek yang eksistensinya hanya terbatas mengurus kehidupan domestik dan harus menuruti subjek atau *the self*.

**Data 3 (menit ke 00:33:30 – 00:35:08)**



**Gambar 4.5 Suzu terkekang dalam kehidupan domestik yang berat, monoton dan selalu dinilai gerak-geriknya oleh anggota keluarga**

すず : さようなら。。さようなら。。広島。

(本日分の  
じょうしゃけん すべ  
乗車券は凡て  
うりき  
賣切れました)

ひろしまえき  
廣島驛)

すず : お姉さんはずっと居んさる。  
 晴美 : お母さん。ねえ、すずり貸してえー  
 径子 : なんね、晴美。  
 晴美 : ねえー、貸してえ。  
 径子 : ちょっと、すずさん。晴美に何言うたん？  
 すず : 回覧板。。もう回していいですか。  
 周作の母 : どうぞ  
 すず : 行ってきます。  
 周作の母 : 大丈夫かね？  
           広島から帰ってきてから、ずっとああじゃが。  
 径子 : ほっとき。まだ子供なんよ。

Suzu : Sayounara... Sayounara... Hiroshima.

(Honjitsu bun no  
 joushaken no subete  
 urikiremashita  
 Hiroshima eki)

Suzu : Oneesan wa zutto insaru.  
 Harumi : Okaasan. Nee, Suzuri kashitee  
 Keiko : Nan ne, Harumi.  
 Harumi : Nee, kashitee.  
 Keiko : Chotto, Suzu-san. Harumi ni nani iu tan?

Suzu : Kairanban... Mou mawashite ii desu ka.  
 Shuusaku : Douzo  
 no haha : Ittekimasu.  
 Shuusaku : Daijoubu ka ne?  
 no haha : Hiroshima kara kaette kite kara, zutto aajaga.  
 Keiko : Hottoki. Mada kodomo nan yo.

Suzu : Selamat tinggal...selamat tinggal Hiroshima.

(Tiket untuk hari ini terjual habis. Stasiun Hiroshima)

Suzu : Kakak iparku sering berkunjung ke rumah.  
 Harumi : Ibu... pinjam batu tintanya ya.  
 Keiko : Buat apa, Harumi.

Harumi : Yaa.. pinjami ya.  
 Keiko : Tunggu, Suzu-san. Apa yang kamu katakan pada Harumi?  
 Suzu : Jadwal distribusinya... sudah bisa saya kembalikan?  
 Ibu : Silahkan.  
 Shuusaku  
 Suzu : Saya pergi dulu.  
 Ibu : Apa ada yang salah?  
 Shuusaku Sejak kembali dari Hiroshima dia seperti itu terus.  
 Keiko : Biarkan saja. Dia masih anak-anak.

Adegan ini menceritakan keadaan Suzu yang terkekang dalam kehidupan domestik sebagai menantu (*yome*). Pada bulan Maret tahun ke-19 Showa (1944), Suzu diperbolehkan keluarga suaminya untuk pulang ke Eba, Hiroshima. Ketika hendak kembali ke Kure, ia memanfaatkan waktu untuk menggambar tempat yang ia sukai saat perjalanan pulang sambil mengucapkan selamat tinggal pada kota Hiroshima. Karena keasikan menggambar, ia tidak memedulikan waktu dan kehabisan tiket sehingga pulang ke rumah orangtuanya lagi. Setelah kembali dari Hiroshima, Suzu menjadi lebih pendiam dan murung. Ditambah lagi, menghadapi kakak iparnya yang galak dan selalu mengawasi setiap gerak-geriknya.

Pada Gambar 4.5 nomor (1) menunjukkan adegan dimana Suzu sedang menggambar ilustrasi 広島県産業奨励館 (*Hiroshimaken sangyou shoureikan* / Balai Promosi Industri Prefektur Hiroshima ) kemudian diganti menjadi 原爆ドーム (*Genbaku Doomu* / Kubah atau Monumen Bom Atom) setelah terkena serangan bom atom pada tahun 1945<sup>11</sup>. Arsitektur tempat tersebut sangat menarik sehingga Suzu menggambarinya saat perjalanan menuju stasiun di kota Hiroshima. *Camera shot* yang digunakan dalam adegan ini adalah *POV shot* dengan *camera*

<sup>11</sup> “被爆前のすがた (*hibaku no sugata*)”. Diakses 4 April 2018 pukul 12:20 dari: <http://www.city.hiroshima.lg.jp/www/dome/contents/1005000000001/index.html>



*moves* tipe *truck out*, yaitu kamera bergerak menjauhi objek (papan gambar) sesuai dengan pergerakan dari jarak dan arah penglihatan Suzu, mulai dari gerakan tangan saat awal membuat sketsa kecil dengan pensil sampai gambar selesai. Adegan terus menampilkan gerakan tangan Suzu *POV shot* saat menggambar. Kemudian, pada gambar 4.5 nomor (2) menunjukkan adegan saat Suzu menggambar sketsa terakhirnya sebelum pergi ke stasiun. *Camera shot* yang digunakan dalam adegan ini adalah *close up shot* pada tangan kiri Suzu yang memegang papan dan tangan kanannya terus menggerakkan pensil. Kedua gambar tersebut menunjukkan bahwa Suzu memanfaatkan waktu untuk melakukan hobinya sampai puas sebelum berakhir kembali ke Kure dan tidak bebas melakukan apa yang ia inginkan. Selain itu, ia selalu menggambar dirinya sedang memandang tempat dalam sketsanya, yang berarti ia ingin selalu mengenang Hiroshima, tempat penuh kenangan sejak kecil.

Pada gambar 4.5 nomor (3) menunjukkan adegan dimana Suzu melihat pengumuman tiket habis di depan loket stasiun Hiroshima. *Camera shot* yang digunakan dalam adegan ini adalah *medium close up* yang menampilkan bayangan Suzu dari pinggang sampai kepala sedang tersenyum kecil melihat isi pengumuman yang digantung di depan loket stasiun. Hal ini menunjukkan bahwa Suzu merasa sedikit lega dan senang karena tiket habis sehingga tidak jadi kembali ke Kure dan bisa lebih lama di Hiroshima.

Pada gambar 4.5 nomor (4) menunjukkan adegan dimana Suzu sedang merenung sedih di tengah kegiatan sehari-harinya yaitu membersihkan rumah. *Camera shot* yang digunakan dalam adegan ini adalah *long shot* dengan sudut

kamera (*camera angle*) tipe *profile* sehingga terlihat jelas keseluruhan profil karakter, yaitu Suzu dan latar belakang di beranda rumah. Dari gambar adegan tersebut, terlihat penampilan sehari-hari Suzu dengan memakai celemek, penutup kepala dan memegang sapu. Hal ini menunjukkan identitas dari Suzu sebagai istri (*shufu*) dan menantu (*yome*) yang lingkupnya di dalam rumah, tugasnya mengurus pekerjaan rumah tangga dan melayani keluarga suaminya. Dari raut wajah dan matanya yang tidak fokus menunjukkan ia sedang merenung sedih, lelah dan kesepian dengan peran *yome* yang subordinat (*the other*) sehingga hanya bisa diam dan patuh.

Dari dialog yang diucapkan oleh Suzu, ketika akan kembali ke Kure, ia memanfaatkan waktunya untuk hobi yang sudah tidak pernah ia lakukan sejak menikah, yaitu menggambar tempat dan bangunan di Kota Hiroshima. Selesai menggambar, ia mengatakan ucapan selamat tinggal dengan maksud bahwa masa kebebasannya di Hiroshima akan ia tinggalkan. Saat kehabisan tiket pun, ia tidak menunjukkan ekspresi sedih dan pulang ke rumahnya lagi. Jadi, dapat disimpulkan bahwa ia sengaja mengulur-ulur waktu dan merasa segan untuk kembali ke Kure. Selain itu, Keiko, kakak iparnya yang sering berkunjung ke Kure selalu mengawasi, mengomentari dan menyalahkan Suzu atas segala sikap dan kinerjanya dalam urusan rumah tangga termasuk menjaga Harumi, keponakannya. Walaupun ia tetap patuh mengerjakan urusan rumah tangga, Suzu menunjukkan perubahan sikap menjadi lebih pendiam dan murung. Hal ini menunjukkan bahwa ia merasa tertekan dengan kehidupannya sebagai *yome* di

Kure, tapi tidak bisa menentang atau mengeluh pada siapapun sehingga ia kesepian dan tertekan.

Sebagaimana dalam sistem *Ie*, istri atau menantu memiliki kedudukan paling bawah sehingga segala aktivitasnya di luar *Ie* dibatasi atau bahkan tidak ada sama sekali. Kehidupan pernikahan di Kure membuat Suzu terkurung di dalam rumah dengan kegiatan rumah tangga sehari-hari yang monoton, tidak bebas berekspresi atau melakukan hobinya, harus patuh pada anggota keluarga suaminya sehingga ia merasa sedih dan kesepian karena tidak ada yang menjadi sandaran atau tempat untuk berbagi keluh kesahnya.

**Data 4 (menit ke 01:02:07 – 01:05:57)**



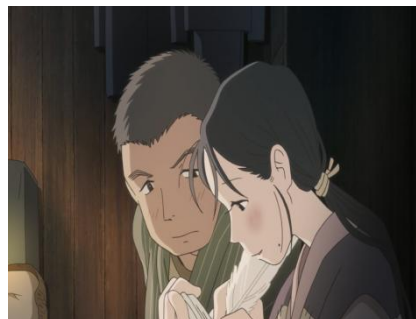
(1)



(2)



(3)



(4)

**Gambar 4.6 Suzu mengaku pada Mizuhara bahwa ia tidak bebas melakukan hobinya**

周作の母 : ほいで、うちへはお風呂つかりに来んさったかね？  
 水原 : 入場上陸いう名の自由時間です。行き先もまああれなんで同郷のすずを頼って、お邪魔しました。皆さんにはすずがお世話なりよります。すずは昔から絵と海苔漉きしかとりえがのうて、ここじゃただのぼんやりでしょう。ま、遠慮のういうてください。連れ帰ったりしますわい。  
 すず : キザもたいがいにし！すず、すず呼び捨てしてくさって！  
 水原 : じゃ、どう呼びやええんか。もう浦野じゃなからうが。  
 すず : えっ？  
 周作の母 : すずさん、水兵さんに乱暴は。  
 すず : ええ. . .

すず : 何か面白いかね？  
 水原 : 面白いで。お前はほんまに普通じゃのう。

水原 : ほれ、お土産じゃ。羽根ペンにすんか？  
 すず : うん。あ、書ける。  
 水原 : 書ける。書けるのう。サギに似とったが、会うたんが南の海じゃったけえのう。  
 すず : サギは海を渡るんかいね。  
 水原 : のう。江波じゃ年中、川へ立つとるだけじゃったにな。  
 すず : 江波にようけおったねえ。  
           どうもいけん。思うたように描けん。  
 水原 : お前でもそんなときあるんか。ひょっとして久しぶりなんか？絵描くのが。  
 すず : まあ. . .

*Shuusaku : Hoide, uchi e wa ofuro tsukari ni kinsatta ka ne?*  
*no haha*

*Mizuhara : Nyuujou jouriku iu na no jiyuu jikan desu. Ikisaki mo ma~a are nande doukyou no Suzu o tayotte, ojama shimashita. Minasan ni wa Suzu ga osewan nari yorimasu. Suzu wa mukashi kara e to nori suki shikatorie ga noute, koko ja tada no bonyari deshous. Ma, enryo nou iute kudasai. Tsurekaettarimasu wai.*

*Suzu : Kiza mo taigai ni shi! Suzu, Suzu yobisute shiku satte!*

*Mizuhara : Ja, dou yobi een ka. Mou Urano jana karou ga.*

*Suzu : E?*

*Shuusaku : Suzu-san, suihei-san ni ranbou wa.*  
*no haha*

*Suzu : Ee...*

*Suzu : Nani ka omoshiroi ka ne?*

*Mizuhara : Omoshiroi de. Omae wa honma ni futsuu ja nou.*

Mizuhara : *Hore, omyage ja. Hane pen ni sun ka?*  
 Suzu : *Un. A, kakeru.*  
 Mizuhara : *Kakeru. Kakeru nou. Sagi ni nitotta ga, autan ga minami no umi jatta keenou.*  
 Suzu : *Sagi wa umi o watarun kai ne.*  
 Mizuhara : *Nou. Eba ja nenjuu, kawa e tattoru dake jatta ni na.*  
 Suzu : *Eba ni youke otta nee.*  
               *Doumo iken. Omouta you ni kaken.*  
 Mizuhara : *Omae demo sonna toki arun ka. Hyotto shite hisashiburi nanka?*  
               *E kaku no ga.*  
 Suzu : *Maa...*

Ibu : Jadi, kamu mau beristirahat di rumah kami?  
 Shuusaku  
 Mizuhara : Saya memang diberi waktu luang untuk istirahat. Saya tidak tahu harus pergi kemana, tapi saya ingat Suzu dan bertanya padanya. Terimakasih sudah menjaga Suzu. Sejak dulu, ia pandai melukis dan memanen *nori*, mungkin dia tidak berguna di sini. Jadi, tidak perlu ditahan, bilang saja dan saya akan membawanya pulang!  
 Suzu : Jangan kurang ajar! Suzu...Suzu... seenaknya kau memanggilku begitu!  
 Mizuhara : Lalu, bagaimana aku harus memanggilmu? Kamu kan bukan Urano lagi.  
 Suzu : Eh?  
 Ibu : Suzu-san, jangan bersikap kasar terhadap tamu kita.  
 Shuusaku  
 Suzu : Baik...  
  
 Suzu : Apa ada yang lucu?  
 Mizuhara : Menggelikan. Kamu terlihat seperti perempuan normal.  
  
 Mizuhara : Ini..hadiah untukmu. Kamu bisa menggunakan pena bulu?  
 Suzu : Ya. Ah, penanya bekerja.  
 Mizuhara : Bisa. Bekerja dengan baik. Aku menemukannya saat berada di laut selatan... burung itu mirip dengan burung bangau.  
 Suzu : Burung bangau bisa terbang di atas lautan ya.  
 Mizuhara : Benar. Mereka tinggal di sekitar sungai Eba sepanjang tahun.  
 Suzu : Benar-benar ada banyak di Eba.  
               Sepertinya aku lupa cara melukis mereka.  
 Mizuhara : Apa kamu sudah jarang melukis lagi sejak saat itu? Apa dugaanku benar?  
 Suzu : Iya...



Adegan ini menceritakan kehidupan tokoh Suzu yang berubah drastis setelah menikah. Pada bulan Desember tahun ke-19 Showa (1944), tokoh Mizuhara berkunjung ke rumah keluarga suami Suzu di Kure untuk beristirahat semalam karena libur bertugas. Pihak keluarga suami Suzu mengizinkan Mizuhara untuk tinggal dan menghormatinya sebagai pasukan angkatan laut. Mizuhara berceloteh panjang lebar kepada anggota keluarga suaminya mengenai kegiatan Suzu sebelum menikah. Suzu yang sebelumnya tidak pernah menunjukkan rasa marah dan kesal selama berada di Kure, ketika berhadapan dengan Mizuhara ia bisa menunjukkan sisi tersebut. Setiap kali melihat Suzu yang mengerjakan urusan rumah tangga, Mizuhara merasa konyol sekaligus heran dengan kehidupan Suzu yang berubah. Ketika mencoba melukis dengan hadiah pena bulu dari Mizuhara, Suzu menyadari kemampuan melukisnya menurun karena kehidupan domestik setelah menikah membuatnya jarang melukis seperti dulu.

Pada gambar 4.6 nomor (1) menunjukkan adegan di mana Suzu sedang memukul kepala Mizuhara dengan asbak di depan keluarga suaminya lalu dimarahi oleh ibu mertuanya. *Camera shot* yang digunakan dalam adegan ini adalah *long shot* dengan *camera moves* tipe *truck out* yaitu kamera semakin menjauhi objek atau karakter sehingga atmosfir dan pergerakan karakter terlihat jelas. Jadi, ada keterkaitan antara karakter dengan atmosfirnya, di mana dalam gambar tersebut berfokus pada sikap Suzu kepada Mizuhara yang galak berbeda dengan sikapnya yang biasa lemah lembut dan penurut di depan keluarga suaminya. Hal ini menunjukkan bahwa Suzu merasa terkekang dan tidak bisa mengekspresikan perasaannya dengan bebas di depan suami dan keluarganya.



Pada gambar 4.6 nomor (2) dan (3) menunjukkan adegan di mana Mizuhara merasa heran menyaksikan kehidupan Suzu yang berubah. *Camera shot* yang digunakan dalam adegan ini adalah *medium shot* dengan *camera moves* tipe *swish*, yaitu terjadi pergantian adegan secara cepat sehingga menunjukkan Mizuhara yang selalu tertawa setiap melihat Suzu melakukan pekerjaan rumah. Hal ini menunjukkan bahwa Suzu yang biasa dikenal oleh Mizuhara tidak pernah melakukan hal seperti itu. Dari dialog Mizuhara pada menit sebelumnya, Suzu yang dikenalnya sering melakukan aktivitas di luar rumah seperti melukis pemandangan dan bekerja memanen *nori*.

Pada gambar 4.6 nomor (4) menunjukkan adegan di mana Suzu mengaku bahwa setelah menikah ia hampir tidak pernah melakukan hobi melukisnya. *Camera shot* yang digunakan dalam adegan ini adalah *close up shot* sehingga kedekatan dan ekspresi kedua karakter terlihat jelas. Terlihat raut muka Suzu yang tersenyum kecil antara senang bisa melukis lagi dan sedih karena kemampuannya menurun. Hal ini menunjukkan bahwa Suzu tidak bisa bebas melakukan hobinya karena selalu dituntut untuk memenuhi peran sebagai istri dan menantu yang mengurus urusan domestik saja.

Dari dialog yang diucapkan oleh Mizuhara, Suzu merupakan sosok yang ceria, tapi pandai melukis dan giat bekerja. Perilaku Suzu di depan Mizuhara juga sangat berbeda dibanding perilaku Suzu dengan anggota keluarga Houjou (keluarga suaminya). Di depan Mizuhara, Suzu mampu meluapkan rasa kesal atau amarah, tidak segan memukul, bahkan memanggil Mizuhara bodoh sekalipun. Berbeda saat dengan anggota keluarga Houjo, Suzu cenderung lebih pendiam dan penurut.

Ditambah lagi, tidak bisa melakukan hobinya melukis pemandangan alam bebas karena disibukkan dengan urusan rumah tangga yang berat seorang diri. Hal ini menunjukkan bahwa kedudukan Suzu sebagai *the other* atau subordinat di dalam sistem *Ie* membuatnya terkekang dan tidak dapat mengekspresikan perasaannya dengan bebas.

## 4.2 Mitos Perempuan

Sesuai dengan teori Feminisme Eksistensialis Beauvoir yang telah dijelaskan dalam Bab II, adanya mitos terhadap perempuan disebabkan pandangan laki-laki yang selalu mencari sosok perempuan ideal sehingga mengkonstruksi masyarakat kemudian menjadi kebudayaan bahwa perempuan harus menjadi yang ideal menurut laki-laki. Penulis menemukan berbagai gambaran mitos perempuan yang menuntut tokoh Urano Suzu menjadi perempuan yang ideal dalam konstruksi masyarakat dan kebudayaan, sebagai berikut:

### 4.2.1 Dituntut Berpenampilan Sesuai Standar Ideal Laki-Laki

**Data 1 (menit ke 00:26:64 – 00:28:16)**



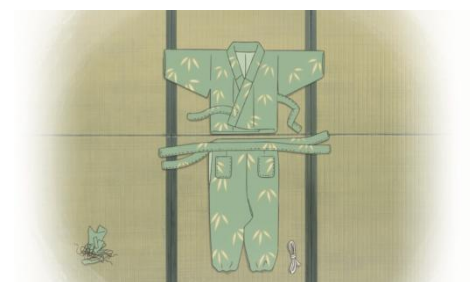
(1)



(2)



(3)



(4)

**Gambar 4.7 Suzu dimarahi oleh kakak iparnya karena memakai *monpe* yang sudah usang**

すず : あ。。こんにちわ。  
 径子 : ただいま。  
 すず : お帰りなさい、お姉さん。  
 径子 : 冴えん。  
 すず : 冴えんなんて。きょう日お米は貴重品じゃないですか。  
 径子 : あんたのことじゃ。広島の子じゃいうけ、さぞやアカ抜け  
 ところと思うたのに、なんね、そのツギハギだらけのもんぺ  
 よ！まったく！いつまでも娘みたあにそがい洋装で！恥を  
 かくんは周作なんじゃけえね！ちゃんとし、ちゃんと！  
 すず : あ、すみません、今はこんなもんしか。  
 径子 : 作れ、今すぐ！  
 あとそのお米はおみやげと違う。私と娘の分じゃからね。  
 すず : はてさて、弱ったね。  
 これをほどいて再び立つ合わせて縫う、ゴムを通せば、で  
 きあがり！

Suzu : A...konnichiwa.  
 Keiko : Tadaima.  
 Suzu : Okaerinasai, oneesan.  
 Keiko : Saen.  
 Suzu : Saen nante. Kyoubi okome kichouhin janai desuka.  
 Keiko : Anta no koto ja. Hiroshima no ko ja iu ke, sazoya aka nuke torou  
 omouta no ni, nan ne, sono tsugihagi darake no monpe yo!  
 Mattaku! Itsumade mo musume mitaa ni sogai yousou de! Haji o  
 kakun wa Shuusaku nan ja kee ne! Chantoshi, chanto!  
 Suzu : A, sumimasen, ima wa konna mon shika.  
 Keiko : Tsukure, ima sugu!  
 Ato sono okome wa omiyage to chigau. Watashi to musume no  
 bun jakarane.  
 Suzu : Hatesate, yowattane.

- Suzu : *Kore wo hodoite futatabi tatsu awasete nuu gomu wo tooseba, dekiagari!*
- Suzu : Ah...selamat siang.
- Keiko : Aku pulang.
- Suzu : Selamat datang, kak.
- Keiko : Tidak sadar diri.
- Suzu : Apanya yang tidak sadar diri. Bukankan hari-hari ini beras memang bukan barang berharga.
- Keiko : Yang aku maksud itu kamu. Katanya dari Hiroshima, aku pikir kamu punya selera bagus, tapi kenapa memakai *monpe* yang ditambal begitu! Anak perempuan itu harus selalu berpakaian modis (gaya Barat)! Apa kamu tidak malu dengan Shuusaku! Ganti dengan yang layak!
- Suzu : Ah, maaf, sekarang saya hanya punya ini.
- Keiko : Buatlah! Sekarang juga!  
Satu lagi, beras itu bukan hadiah untuk kamu. Itu untuk aku dan anakku sendiri.
- Suzu : Ya sudahlah, saya memang tidak terampil.
- Suzu : Rentangkan dua kali pada bagian ini, lipat, jahit dan masukkan karet pakaian. Selesai!

Adegan ini menceritakan kejadian di mana Suzu sedang diajari marahi oleh kakak iparnya karena penampilannya. Pada bulan Maret tahun ke-19 Showa (1944), saat Suzu sedang membersihkan arang di tungku masak, tiba-tiba kakak ipar Suzu bernama Keiko pulang ke rumah keluarga Houjou dan melihat Suzu menyambutnya dengan *monpe* (celana kerja untuk wanita) yang sudah lusuh dan celananya bertambal. Keiko pun marah dan menyuruh Suzu untuk segera berganti pakaian, tapi Suzu tidak mempunyai pakaian ganti yang lain sehingga harus memodifikasi kimono sendiri menjadi *monpe* yang modis dengan gaya Barat.

Pada gambar 4.7 nomor (1) menunjukkan adegan di mana Keiko melihat Suzu yang berdiri menyambut kedatangannya. *Camera shot* yang digunakan

dalam adegan ini adalah Keiko *POV shot* yaitu pengambilan gambar dari arah pandangan Keiko saat melihat Suzu. Keseluruhan penampilan Suzu terlihat sangat jelas yaitu memakai masker kain putih pucat, baju warna kuning pucat dan celana tambalan.

Pada gambar 4.7 nomor (2) menunjukkan adegan di mana Keiko memarahi Suzu. *Camera shot* yang digunakan dalam adegan ini adalah *long shot* yang menampilkan karakter Keiko dengan raut muka marah dan menekuk kedua tangannya di dada, sedangkan Suzu memandangnya dengan ekspresi takut menjelaskan bahwa ia tidak punya *monpe* yang bagus. Akan tetapi, Keiko semakin marah dan menyuruh Suzu untuk membuat yang baru. Hal ini menandakan bahwa Suzu merasa tertekan, tapi juga tidak mampu melawan Keiko sehingga mau tidak mau hanya bisa meminta maaf dengan suara pelan dan menuruti perintah kakak iparnya.

Pada gambar 4.7 nomor (3) menunjukkan adegan di mana Suzu sedang memodifikasi kimono yang ia punya. *Camera shot* yang digunakan dalam adegan ini adalah *medium shot* yang menampilkan Suzu sedang duduk sambil menunjuk kimono yang sudah ia potong sana-sini. Ia terlihat sedang berpikir tentang prosedur selanjutnya untuk mengubah potongan kimono tersebut menjadi *monpe* yang modis seperti yang dipakai Keiko. Hal ini menunjukkan bahwa Suzu mau tidak mau dituntut untuk memenuhi perintah dari Keiko dan merombak kimono miliknya sesuai dengan model pakaian yang disuruh Keiko.

Pada gambar 4.7 nomor (4) menunjukkan adegan di mana Suzu sedang membayangkan bentuk dan pola *monpe* yang akan dibuatnya. *Camera shot* yang



digunakan dalam adegan ini adalah *close up shot* pada kimono yang dijadikan *monpe* dengan efek *lighten vignette* (menerangkan area pojok gambar sehingga membentuk lingkaran putih di sekitar *frame*). Hal ini menunjukkan bahwa gambar tersebut merupakan ilustrasi *monpe* yang dibayangkan Suzu dalam pikirannya.

*Monpe* merupakan salah satu standar pakaian wanita (婦人標準服/ *Fujin Hyoujunfuku*) yang dikenalkan oleh Kementerian Kesehatan dan Kesejahteraan Jepang pada bulan Februari 1942<sup>12</sup>. *Monpe* ini dibuat karena pemakaian kimono membuat wanita sulit untuk bergerak atau melaksanakan kegiatan dengan pergerakan aktif sehingga akan menyulitkan mobilisasi dan perlindungan diri selama Perang Dunia II. Pada nomor (1), Suzu memakai *Kinrouyou Monpe* (勤労用もんぺ) yang biasanya digunakan untuk tenaga kerja dan kegiatan sehari-hari dengan bahan dari kain wol kasar sehingga lebih cepat rusak dan kusam karena menyerap air yang dapat merusak serat kain. Kemudian, pada nomor (4) adalah *Monpe* untuk kegiatan sehari-hari dengan gaya tempurung atau *Kougata* (甲型) atau gaya pakaian Barat / *Youfukushiki* (洋服式) yang menggunakan bahan dasar dari potongan kimono sutra (halus) dengan celana yang lebih pendek dan tali pengikat pinggang berbentuk *ribbon* atau pita sehingga tampak lebih modis.

Ada dua mitos laki-laki terhadap perempuan yang disebutkan oleh Beauvoir, yaitu memenuhi apa yang diinginkan oleh laki-laki dan pendiam seperti tenangnya alam. Dari kedua hal tersebut, perempuan ideal dikonstruksikan dari penampilannya yang harus cantik memenuhi keinginan laki-laki. Dari dialog yang

---

<sup>12</sup> “ 婦人標準服 (*fujin hyoujun fuku*)”. Diakses 4 April 2018 pukul 13:20 dari: [http://blog.livedoor.jp/mukashi\\_no/archives/35803975.html](http://blog.livedoor.jp/mukashi_no/archives/35803975.html)



diucapkan oleh Keiko, penampilan Suzu sangat lusuh dan tidak sopan untuk digunakan oleh seorang istri di dalam rumah walaupun saat membersihkan tungku sekalipun sehingga Keiko menyebutnya tidak memiliki *sense* atau kesadaran diri sebagai perempuan. Hal ini menunjukkan adanya mitos bahwa perempuan sebagai istri harus berpenampilan yang cantik dan ideal agar dapat menyenangkan suaminya.

Didukung dengan pandangan Wolf (2002: 12-59) bahwa stereotip tentang perempuan harus ideal dan cantik sudah mengakar dari dulu sehingga membentuk konstruksi dalam kebudayaan. Perempuan selalu diposisikan sebagai makhluk yang dilihat dan dinilai oleh laki-laki, sehingga dituntut untuk menjadi ideal dan cantik dalam persepsi yang diciptakan oleh laki-laki. Lebra (1985: ix-x) juga menyebutkan bahwa perempuan Jepang dikonstruksikan dengan berbagai stereotip atau mitos tentang kerendahan hati, kerapian, kesopanan, kepatuhan dan kemandirian. Kerendahan hati dilihat dari perilaku yang diam (tenang) saat berbicara maupun beraktivitas sehari-hari. Kerapian dilihat dari penampilan dan rumah yang bersih. Hal tersebut menegaskan bahwa Suzu dituntut untuk menaati mitos dalam masyarakat patriarki di Jepang yang mengonstruksikan bahwa perempuan harus tampil cantik dan ideal dalam keadaan apapun untuk menyenangkan suami, serta harus berperilaku tenang, lembut dan penurut terhadap anggota keluarga suaminya.

Data 2 (menit ke 00:58:17 – 00:58:20)



(1)



(2)



(3)

**Gambar 4.8 Suzu dimarahi oleh kakak iparnya karena tidak berdandan saat akan keluar menemui suaminya**

径子 : 恥をかくんは周作なんじゃけえね！あんたはそのツギハギだらけを着くつもりか！

Keiko : *Haji o kakun wa Shuusaku nan ja kee ne! Anta wa sono tsugi hagi darake o tsuku tsumori ka!*

Keiko : Kamu mau pakai celana tambalan itu! Apa kamu tidak malu dengan Shuusaku!

Adegan ini menceritakan kejadian di mana Suzu sedang dimarahi oleh kakak iparnya karena penampilannya. Pada bulan September tahun ke-19 Showa (1944), Suzu mendapat telepon dari suaminya untuk mengantar buku catatan yang tertinggal di rumah ke kantor suaminya di Kota Kure. Ketika akan berangkat,

Keiko memarahinya karena tidak berdandan dan memakai pakaian yang lusuh. Akhirnya, Suzu pun memakai riasan dan mengganti pakaian dengan kimono model Barat.

Pada gambar 4.8 nomor (1) menunjukkan adegan di mana Suzu berjalan keluar rumah. *Camera shot* yang digunakan dalam adegan ini adalah *long shot* yang menampilkan keseluruhan profil karakter Suzu yang terlihat mengenakan pakaian lusuh atau kusam dan terdapat kain lap yang tergantung di belakang celananya.

Pada gambar 4.8 nomor (2) menunjukkan adegan di mana Keiko menghadang dan memarahi Suzu. *Camera shot* yang digunakan dalam adegan ini adalah *long shot* yang menampilkan suasana di luar halaman rumah, gerakan dan suara Keiko dipercepat dua kali, sedangkan tokoh Suzu hanya diam. Hal ini menandakan bahwa Suzu merasa tertekan dan menganggap ucapan Keiko adalah omelan yang mengesalkan untuk didengar.

Pada gambar 4.8 nomor (3) menunjukkan adegan di mana Suzu mengganti pakaian dan berdandan setelah dimarahi Keiko. *Camera shot* yang digunakan dalam adegan ini adalah *medium shot* yang menampilkan Suzu sedang duduk di depan cermin sambil menempelkan bedak di wajahnya. Ia juga sudah mengganti pakaiannya dengan kimono *monpe* yang sudah dibuatnya sendiri.

Hal tersebut menunjukkan adanya mitos bahwa perempuan ideal dikonstruksikan oleh masyarakat patriarki. Perempuan selalu diposisikan sebagai makhuk yang dilihat dan dinilai oleh laki-laki, sehingga dituntut untuk menjadi ideal dan cantik dalam persepsi yang diciptakan oleh laki-laki. Didukung dengan

pandangan Wolf (2002: 10-11) bahwa mitos kecantikan merupakan alat feminisasi perempuan yang dapat mendorong perempuan untuk menegaskan dirinya. Perempuan terkonstruksi oleh masyarakat bahwa jika ia tidak memenuhi kecantikan ideal maka ia dianggap jelek dan tidak menarik di mata laki-laki sehingga akan menyebabkan rasa tidak percaya diri. Akibatnya perempuan seakan sudah terkonstruksi untuk mempercantik penampilannya sesuai dengan pandangan ideal dalam masyarakat.

Di Jepang sendiri, sejak zaman Nara (710–94), standar kecantikan ideal yaitu memiliki wajah yang putih sehingga para perempuan melukis wajah mereka dengan bubuk putih yang disebut *oshiroi*<sup>13</sup>. Lebih dari seribu tahun yang lalu, kosmetik untuk memutihkan kulit sudah menjadi simbol status di kalangan aristokrasi. Pada tahun-tahun berikutnya, perubahan besar terjadi di dunia kosmetik Jepang dengan meningkatnya pencarian warna kulit putih alami sehingga pada zaman Showa perempuan lebih mengutamakan kosmetik dengan warna terang yang paling dekat dengan kulit walaupun masih menggunakan kandungan dari *oshiroi*. Hal ini ditunjukkan dengan tokoh Suzu yang menggunakan bedak warna putih di wajahnya agar tampil cantik sesuai pandangan kecantikan ideal dalam masyarakat Jepang. Ia dituntut untuk mengonstruksikan diri sebagai objek yang dilihat dan dinilai oleh laki-laki, maka dari itu ia harus selalu berpenampilan cantik sesuai pandangan ideal dalam masyarakat patriarki.

---

<sup>13</sup> “*The Fair Face of Japanese Beauty*”. Diakses 4 April 2018 pukul 12:30 dari: <https://www.nippon.com/en/views/b02602/>

#### 4.2.2 Dituntut Pandai dalam Keterampilan Domestik

Data 1 (menit ke 00:27:26 – 00:27:34)



(1)



(2)

**Gambar 4.9 Suzu dimarahi oleh neneknya karena tidak bisa menjahit**

すず	: 痛!
祖母	: ほら、また違う。違う。 そんとに下手くそじゃ。。お嫁に行かれんで。
すず	: ええよ。行かんも。
Suzu	: Ita!
Sobo	: Hora, mata chigau. Chigau. Sonto ni hetakuso ja... O yome ni ikarende.
Suzu	: Ee yo. Ikan mo.
Suzu	: Sakit!
Nenek	: Lihat...masih saja salah. Kalau kamu seburuk itu... tidak ada yang melamarmu.
Suzu	: Baiklah, biar saja.

Adegan ini menceritakan kejadian di mana Suzu sedang diajari menjahit oleh neneknya. Pada bulan Maret tahun ke-19 Showa (1944), kakak ipar Suzu bernama Keiko berkunjung ke Kure dan melihat Suzu memakai pakaian lusuh. Keiko pun marah dan menyuruh Suzu untuk berganti pakaian. Akhirnya, Suzu pun memutuskan untuk memodifikasi kimono. Ketika akan menjahit, ia teringat

saat neneknya mengajari menjahit pertama kalinya. Neneknya selalu mengomeli akan kecerobohan dan ketidakpandaianya dalam menjahit.

Pada gambar 4.9 nomor (1) menunjukkan adegan di mana tangan Suzu terkena jarum ketika menjahit. *Camera shot* yang digunakan dalam adegan ini adalah *close up shot* pada area tangan yang sedang menjahit. Jadi, adegan tersebut berfokus jari tangan Suzu yang berdarah karena tertusuk oleh jarum. Hal ini menunjukkan bahwa Suzu mempunyai sifat agak ceroboh dan tidak telaten.

Pada gambar 4.9 nomor (2) menunjukkan adegan di mana Suzu sedang cemberut di samping pintu, sedangkan neneknya mengomeli sambil membenarkan jahitan Suzu. *Camera shot* yang digunakan dalam adegan ini adalah *long shot* yang menampilkan posisi Suzu yang duduk berjauhan dengan neneknya. Hal ini menunjukkan bahwa Suzu segan mendengar omelan neneknya sehingga ia sedikit menjauh, sedangkan neneknya sudah putus asa mengajari Suzu sampai membenarkan jahitan pakaian itu sendiri. Jadi, dapat disimpulkan bahwa Suzu yang tidak pandai menjahit itu menurut neneknya tidak sesuai dengan pandangan perempuan ideal bagi laki-laki sehingga tidak bisa menikah.

Dari dialog yang diucapkan oleh neneknya, seorang perempuan harus pandai menjahit agar dapat menikah. Hal ini menunjukkan adanya mitos akan perempuan ideal yang didambakan oleh laki-laki. Dalam adegan ini, yaitu keterampilan menjahit yang selalu dinilai sebagai suatu hal yang harus dikuasai oleh perempuan. Ada dua mitos laki-laki terhadap perempuan menurut teori Beauvoir, yaitu memenuhi apa yang diinginkan oleh laki-laki dan pendiam seperti tenangnya alam. Di samping itu, Monterland juga melihat adanya mitos bahwa perempuan



harus membuat laki-laki merasa perkasa. Dari kedua hal tersebut, perempuan ideal dikonstruksikan sebagai sosok yang diam, lembut dan telaten sehingga harus pandai menjahit. Jadi, untuk kegiatan yang membutuhkan ketelatenan seperti menjahit itu dipandang tidak cocok dengan imej laki-laki yang perkasa sehingga perempuan harus memenuhi hal yang tidak didapat oleh laki-laki tersebut.

Dalam masyarakat Jepang sejak zaman Meiji sampai awal Showa (1868-1945) menurut Watanabe (2011: 30-31), pendidikan untuk perempuan mengacu pada ajaran “istri yang baik dan ibu yang bijak” atau *Ryousaikenbo* (良妻賢母). Hal tersebut menyebabkan dampak yang besar dalam membentuk konstruksi perempuan ideal yang masih melekat hingga sekarang, yaitu mampu mengerjakan urusan rumah tangga dengan baik. Maka dari itu, perempuan diharuskan memiliki keterampilan domestik, seperti: membersihkan rumah, menata meja makan, menjahit, mencuci, memasak dan lain-lain. Sebelum adanya penghapusan diskriminasi tahun 1946, keterampilan menjahit merupakan hal penting yang harus dikuasai sebelum menikah karena saat perempuan sudah menikah maka kegiatan di luar rumah dibatasi apalagi memiliki pekerjaan. Dengan memiliki keterampilan menjahit perempuan dapat menghemat pengeluaran untuk pakaian dan juga dapat menambah penghasilan keluarga karena pekerjaan tersebut bisa dilakukan di dalam rumah. Maka dari itu, tokoh Suzu sebagai perempuan Jepang dikonstruksi oleh mitos mengenai keterampilan menjahit yang harus dikuasainya.

### 4.2.3 Dituntut menaati konsep *Ryousaikenbo* dan *Kodakara Butai*

Data 1 (menit ke 01:00:56 – 01:01:26)



(1)



(2)



(3)



(4)

**Gambar 4.10** Suzu mendapat perlakuan istimewa dari keluarga Houjou saat menduga ia sedang hamil dan berubah sebaliknya saat didiagnosis tidak hamil oleh dokter

周作 : ちいと痩せたようなけえ心配じゃがのう。  
 すず : そういや。最近食が進まんような。ああ！  
 周作 : あっ！

径子 : はい、二人分！

径子 : 朝余計に食べたんじゃし、こんくらいでええよねえ。

(すず : はあ。。やっぱり一人分。)

Shuusaku : *Chiito yasetayounakee shinpaijaganou.*  
 Suzu : *Sou iya. Saikin shoku ga susumanyouna. Aa!*  
 Shuusaku : *A!*

*Keiko : Hai, futari bun!*

*Keiko : Asa yokei ni tabetanjashi, kon kurai de eeyonee.*

*(Suzu : Haa..Yappari hitori bun.)*

Shuusaku : Sepertinya kamu semakin kurus saja, aku jadi khawatir.

Suzu : Mana mungkin. Akhir-akhir ini sepertinya nafsu makanku bertambah terus. Aa!

Shuusaku : Ah!

Keiko : Dua porsi, silahkan!

Keiko : Tadi pagi sudah banyak makan, jadi sebanyak ini cukup kan.

*(Suzu : Hah... jadi satu porsi lagi)*

Adegan ini menceritakan kejadian di mana Suzu mendapat perlakuan yang istimewa dari keluarga Houjou saat dikabarkan hamil dan berubah sebaliknya ketika mengetahui bahwa ia didiagnosis tidak hamil oleh dokter. Pada bulan September tahun ke-19 Showa (1944), Suzu mengantar buku catatan yang tertinggal di rumah ke kantor suaminya di Kota Kure. Pada malam hari saat perjalanan pulang, suaminya berkomentar bahwa ia terlihat semakin kurus, namun Suzu menyanggah bahwa nafsu makannya terus bertambah. Keduanya pun kaget dan berasumsi bahwa Suzu sedang hamil sehingga nafsu makannya lebih besar. Anggota keluarga Houjou pun merasa ikut senang mendengar kabar kabar bahagia tersebut. Hal ini membuat anggota keluarga Houjou ikut merasa senang dan kakak iparnya menambah jatah makan Suzu saat sarapan pagi, tapi setelah mengetahui hasil pemeriksaan bahwa ia tidak hamil, perlakuan anggota keluarga Houjou kembali seperti sebelumnya yang disiplin dan tegas terhadap Suzu.

Pada gambar 4.10 nomor (1) menunjukkan adegan di mana kakak iparnya, Keiko memberikan dua kali lipat porsi makanan kepada Suzu. *Camera shot* yang digunakan dalam adegan ini adalah Suzu *POV shot* saat duduk melihat Keiko sedang menyajikan mangkuk penuh berisi dua kali lipat porsi nasi dan labu di atas meja di depannya. Lalu berpindah pada gambar nomor (2), *camera shot* berubah menjadi *medium shot* yang menampilkan Suzu yang sedang duduk dengan kepala menunduk dan ekspresi kaget serta bahagia terlihat dari mata membesar dan mulut yang sedikit terbuka melihat makanan di atas meja. Selain itu, ia juga tidak memakai celemek dan tudung masak sehingga pada saat itu ia tidak ikut memasak sarapan. Hal ini menunjukkan bahwa Suzu mendapat perlakuan yang istimewa dari keluarga Houjou saat diduga sedang hamil. Dalam adegan ini ditunjukkan dengan penambahan porsi makanan, tidak memasak dan mendapat pelayanan saat makan. Sebelumnya, Suzu sebagai istri sekaligus menantu selalu menjadi peran yang memasak dan menyajikan makanan kepada seluruh anggota keluarga suaminya, tapi pada saat itu ia bisa duduk santai sambil menunggu masakan disajikan kepadanya di atas meja.

Pada gambar 4.10 nomor (3) menunjukkan adegan di mana Suzu sedang keluar dari klinik setelah memeriksakan kehamilannya. *Camera shot* yang digunakan dalam adegan ini adalah *long shot* yang menampilkan Suzu sedang membelakangi pintu dengan papan di sampingnya bertuliskan “辰川醫院” (*tatsukawa iin*) sambil menunduk. Hal ini menunjukkan bahwa Suzu telah memeriksa kehamilannya di klinik Tatsukawa dan hasilnya tidak baik atau tidak hamil seperti apa yang diperkirakan.

Pada gambar 4.10 nomor (4) menunjukkan adegan di mana Keiko mengurangi porsi makan Suzu setelah kembali dari klinik. *Camera shot* yang digunakan dalam adegan ini adalah *medium shot* yang menampilkan Suzu dengan tudung masak dan celemek sedang menghidangkan makanan di atas meja, sedangkan Keiko di sebelahnya dengan pakaian dapur yang sama sedang menuangkan satu sendok sup (*ladle*) ke dalam mangkuk kecil. Hal ini menunjukkan bahwa Suzu sudah tidak diperlakukan istimewa dan kembali pada tugas memasaknya seperti biasa dan porsi makannya dikurangi menjadi untuk satu porsi makan saja.

Dari gambar adegan dan dialog yang diucapkan oleh Keiko menunjukkan adanya mitos akan perempuan ideal dalam masyarakat patriarki. Dalam adegan ini, yaitu melahirkan anak atau menghasilkan keturunan sehingga dapat memenuhi peran perempuan sebagai ibu (*maternal role*). Ada dua mitos laki-laki terhadap perempuan menurut teori Beauvoir, yaitu memenuhi apa yang diinginkan oleh laki-laki dan pendiam seperti tenangnya alam. Dari kedua hal tersebut, perempuan ideal dikonstruksikan sebagai sosok yang akan menghasilkan garis keturunan laki-laki, terutama masyarakat Jepang yang memiliki konsep bahwa marga anak akan menggunakan marga milik suami. Jika perempuan tidak dapat memenuhi *maternal role*, perempuan dianggap tidak sempurna dan lebih disalahkan daripada laki-laki karena pandangan bahwa tubuh perempuan yang dapat hamil dan melahirkan sehingga perempuan harus memenuhi apa yang tidak bisa dilakukan dan diinginkan oleh laki-laki. Jadi, tanggung jawab sebagai penghasil keturunan lebih dibebankan kepada perempuan.

Berkaitan dengan hal tersebut, dalam masyarakat Jepang sejak zaman Meiji sampai awal Showa (1868-1945) menurut Watanabe (2011: 30-31), pendidikan untuk perempuan mengacu pada ajaran “istri yang baik dan ibu yang bijak” atau *Ryousaikenbo* (良妻賢母). Di samping itu, bersamaan dengan masuknya industrialisasi, pemerintah menggalakkan slogan *Fukoku Kyouhei* (富国強兵 / Kayakan Negara, Kuatkan Tentara). Hal tersebut menyebabkan dampak yang besar dalam membentuk konstruksi perempuan ideal di Jepang yang masih melekat hingga sekarang, yaitu mampu mengurus rumah tangga dan mengurus anak.

Selain itu, Mackie (2003: 104-113) menyebutkan bahwa pada masa Perang Dunia II, meskipun perempuan sudah memiliki peran sosial dalam masyarakat, peran dan tugas perempuan Jepang sebagai ibu tidak pernah lepas. Perempuan yang sudah menikah harus berada di rumah dengan alasan lebih berpotensi untuk menghasilkan prajurit baru. Dalam adegan ini fokus utamanya adalah perempuan diharuskan untuk dapat menghasilkan SDM (Sumber Daya Manusia) yang dapat memperkuat negara. Pemerintah juga mempromosikan kebijakan kependudukan dengan slogan *Umeyo Fuyaseyo* (産めよ殖やせよ / lahirkan anak, tingkatkan populasi). Melahirkan anak merupakan tugas patriotik untuk negara. Perempuan dipandang sebagai *Kodakara Butai* (子宝部隊 / batalion rahim yang subur) untuk melahirkan pasukan yang akan berjuang dalam perang untuk Kekaisaran Jepang. Keluarga dengan banyak anak akan dipuji dan diberi penghargaan di depan publik. Hal ini menyebabkan tokoh Suzu sebagai perempuan Jepang dikonstruksi oleh



mitos mengenai peran perempuan sebagai penghasil keturunan dan prajurit baru untuk mendukung Perang Dunia II.

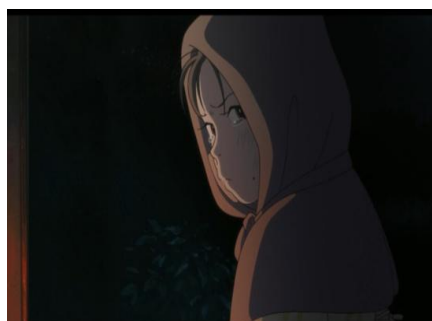
### 4.3 Eksistensi Perempuan

#### 4.3.1 *Being-for-itself*

Sesuai dengan teori Feminisme Eksistensialis Beauvoir yang telah dijelaskan dalam Bab II, Ada-bagi-dirinya atau *being-for-itself* merupakan kesadaran akan keberadaan atau eksistensi yang ada pada diri manusia, baik perempuan maupun laki-laki. Ketika suatu “Ada” menyadari eksistensinya maka ia akan membangun dirinya menjadi subjek atau diri (*the self*). Jadi, perempuan sebagai manusia harus menyadari keber-Ada-annya agar menjadi subjek (*the self*) yang mampu memaknai eksistensinya sendiri. Penulis menemukan berbagai gambaran yang menunjukkan bahwa tokoh Urano Suzu mampu menyadari dan memaknai eksistensinya atau *being-for-itself* sebagai perempuan di masa Perang Dunia II di Jepang, sebagai berikut:

##### 4.3.1.1 Keinginan Berjuang dalam Perang

Data 1 (menit ke 01:29:08 – 01:30:44)



(1)



(2)



(3)

**Gambar 4.11 Suzu memadamkan bom api yang jatuh ke dalam rumah**

周作の母 : 起きられるかね、すずさん。

すず : 大丈夫。

周作の母 : ようけ来とってじゃ。姿が見えんが。

径子 : わっ！あれが照明弾かね。

すずさんも早おいで！すずさん、何しとるん！早う！

径子 : すずさん？すずさん！

すず : わあああああ！ああ——っ！

径子 : すずさん！落ちたんかね！

すず : 水を！もっと水を！

Shuusaku : Okirareru ka ne, Suzu-san.

no haha

Suzu : Daijoubu.

Shuusaku : Youke kitotte ja. Sugata ga mien ga.

no haha

Keiko : Wa! Are ga shoumeidan ka ne.

Suzu-san mo haya oide! Suzu-san, nani shitorun! Hayau!

Keiko : Suzu-san? Suzu-san!

Suzu : Waaaaaaa! Aaaaaa!

Keiko : Suzu-san! Ochitan ka ne!

Suzu : Mizu o! Motto mizu o!

Ibu : Kamu jadi terbangun, Suzu-san.

Shuusaku

Suzu : Tidak apa-apa.

Ibu : Katanya banyak pesawat yang datang. Tapi, tidak terlihat bayangannya sama sekali.

Keiko : Hah, itu adalah bom api! Suzu-san, cepat keluarlah!  
Sedang apa kamu disitu! Cepat!

Keiko : Suzu-san? Suzu-san!  
Suzu : Waaaaaa! Aaaaaa!

Keik : Suzu-san! Kamu jatuh!  
Suzu : Air! Bawa air lebih banyak!

Adegan ini menceritakan kejadian di mana Suzu memadamkan bom api yang jatuh ke dalam rumahnya di Kure. Pada tanggal 1 Juli tahun ke-20 Showa (1945), pesawat Sekutu menyerang Kota Kure dengan bom api. Akibatnya, banyak rumah penduduk yang terbakar. Suzu dan keluarga suaminya pun bergegas menuju tempat persembunyian (*bunker*), tapi ia menghentikan langkahnya karena melihat satu bom api yang jatuh membakar sedikit lantai rumahnya. Ia teringat dengan semua kejadian buruk akibat serangan musuh yang menimpanya yaitu kehilangan orang-orang yang disayangi dan lengan kanannya yang harus diamputasi karena terkena ledakan bom. Di saat itulah Suzu menyadari bahwa ia tidak bisa terus-menerus diam dan putus asa menghadapi serangan musuh. Ia harus berjuang dengan berani dan percaya diri agar bisa menyelamatkan korban perang. Akhirnya, ia mengambil air dan selimut untuk mencegah api semakin besar dalam rumahnya.

Pada gambar 4.11 nomor (1) menunjukkan adegan di mana Suzu melihat bom api yang mulai membakar sebagian lantai rumahnya. *Camera shot* yang digunakan dalam adegan ini adalah *close up shot* yang menampilkan Suzu dengan mata berkaca-kaca dan alis mengernyit yang menandakan ekspresi muak dan menahan amarah. Hal ini menunjukkan bahwa Suzu muak dengan serangan musuh yang telah menimbulkan banyak korban dan dirinya yang hanya bisa

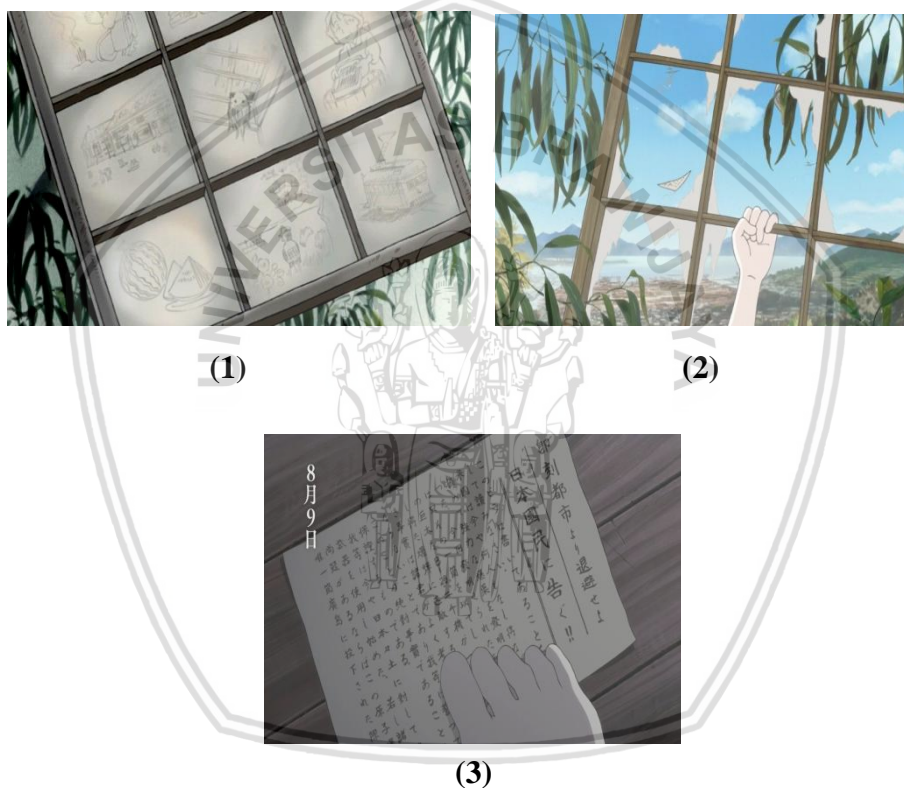
pasrah bersembunyi di balik *bunker*. Ia bertekad untuk berjuang memerangi musuh yang telah banyak menjatuhkan korban.

Pada gambar 4.11 nomor (2) menunjukkan adegan di mana Suzu mengambil ember air dengan satu lengannya untuk memadamkan api yang mulai membesar. *Camera shot* yang digunakan dalam adegan ini adalah *long shot* dengan posisi Suzu sedang berlari sambil membawa ember air menuju api yang mulai membesar. Lalu, Pada gambar 4.11 nomor (3) menunjukkan adegan di mana Suzu berguling melebarkan selimut untuk memadamkan api. *Camera shot* yang digunakan dalam adegan ini adalah *medium shot* dengan posisi Suzu berbaring di atas selimut yang sedikit terbakar sehingga membuat ujung pakaiannya juga terbakar. Terlihat jelas bahwa Suzu masih dalam keadaan sakit dengan wajah dan tangan yang diperban. Namun, ia tetap menggunakan seluruh tenaganya mengambil air, bahkan ujung pakaiannya ikut terbakar akibat menggulingkan dirinya untuk melebarkan selimut yang digunakan untuk memadamkan api. Hal ini menunjukkan tekad dan usaha Suzu untuk berjuang dalam perang, walau dengan keterbatasan yang dimilikinya.

Dari dialog yang diucapkan oleh Keiko, Suzu masih berada di dalam rumah untuk memadamkan api di saat semuanya sudah berlindung ke dalam *bunker*. Suzu terus berteriak sambil mengambil air dan selimut dengan satu lengannya, tidak peduli dengan ucapan Keiko yang menyuruh untuk berlindung. Ketika perempuan ingin menunjukkan eksistensinya maka ia harus mempunyai *being-for-itself*, yaitu kesadaran akan keberadaan atau eksistensi sebagai subjek (*the self*). Suzu mempertaruhkan nyawa untuk memadamkan api walaupun masih dalam keadaan sakit dan hanya memiliki satu lengan. Tekad dan keinginan Suzu untuk

melawan rasa takut akan perang dan berusaha melindungi apa yang dimiliki tersebut menunjukkan bahwa ia menyadari eksistensinya sebagai subjek (*the self*) yang mampu berjuang dalam perang, bukan menjadi objek yang hanya diam melihat dirinya disakiti (diperangi) oleh musuh.

**Data 2 (menit ke 01:45:40 – 01:47:49)**



**Gambar 4.12 Suzu memutuskan untuk melawan rasa takut terhadap serangan musuh dan bertahan di Kure**

- すず : うちも強うなりたいよ。優しう、しぶとうなりたいよ。  
この街の人らみたあに。
- すず : ああ、うるさいねえ！そんな暴力に屈するもんかね。
- すず : ここにおらしてください。ずっと。
- 周作 : 心配かけおって、このアホが。アホ、アホ、アホ、アホ！



- すず : すみません。すみません。本当にすみません。  
 周作 : 一個も当たりやせん。こりやまた海兵団でいびられるのう。  
 すずさん、米軍の伝單は拾うたら届けんと、また憲兵さん  
 さんに叱られるで。  
 すず : 届けても燃やしんさるだけです。こうして揉んで落とし紙  
 にするほうが無駄がのうてええ。  
 周作 : ごもつともじゃが、当分便所は人に貸せんのを。  
 すず : なんでも使うて暮らし続けるのがうちの戦いですけん。  
 周作 : ほうか。

(即刻都市より退避せよ  
 日本国民に告ぐ!!)

このビラに書いてあることを注意して読みなさい。  
 米国は今や何人もなし得なかつた極めて強力な爆薬を発明するに至つた。今回発明せられた原子爆弾は只その一箇を以てしても優にあの巨大な B-29 二千機が一回に搭載し得た爆弾に匹敵する。この恐るべき事実は諸君がよく考へなければならぬことであり我等は誓つてこのことが絶対事実であることを保証するものである。  
 我等は今や日本々土に対して此の武器を使用し始めた。若し諸君が尚疑があるならばこの原子爆弾が唯一箇広島に投下された際如何なる状態を惹起したか調べて御覧なさい。) <sup>14</sup>

- Suzu : *Uchi mo tsuyou naritai yo. Yasashiu, shibutou naritai yo. Kono machi no hito ra mitaa ni.*  
 Suzu : *Aa, urusai nee! Sontona bouryoku ni kutsu suru mon ka ne.*  
 Suzu : *Koko ni orashite kudasai. Zutto.*  
 Shuusaku : *Shinpai kake otte, kono aho ga. Aho, aho, aho, aho!*  
 Suzu : *Sumimasen. Sumimasen. Hontou ni sumimasen.*  
 Shuusaku : *Ikko mo ataryasen. Korya mata kaiheidan de ibirareru nou. Suzu-san, beigun no dentan wa hiroutara todoken to, mata kenpei-san ni shikarareru de.*  
 Suzu : *Todokete mo moyashinsaru dake desu. Koushite monde otoshigami ni suru hou ga muda ga noute ee.*  
 Shuusaku : *Gomotto mo ja ga, toubun benjo wa hito ni kasen nou.*

<sup>14</sup> “海外「まるでテロだね！」米国の博物館「原爆投下前に日本に警告した」に米国人が大騒ぎ (kaigai [marude tema dane!] beikoku no hakubutsukan [genbaku toka mae ni nihon ni keikokushita] ni beikokujin ga oosawagi)”. Diakses pada 13 Maret 2018 pukul 12:13 dari <http://dng65.com/blog-entry-4354.html?sp>



Suzu : *Nandemo tsukaute kurashi tsudzukeru no ga uchira no tataikai desuken.*

Shuusaku : *Houka.*

*(Sokkoku toshi yori taihiseyo  
Nihon kokumin ni tsugu! !*

*Kono bira ni kaite aru koto o chuuishite yominasai.*

*Beikoku wa ima ya nannin mo nashi enakatta kiwamete kyouryokuna bakuyaku o hatsumeisuru ni itatta. Konkai hatsumeiserareta genshi bakudan wa tada sono ikko o motteshite mo yuu ni ano kyodaina B - 29 ni sen ki ga ikkai ni tousaishieta bakudan ni hittekisuru. Kono osorubeki jijitsu wa shokun ga yoku kangae nakereba naranai kotodeari warera wa chikatte kono koto ga zettai jijitsu de aru koto o hoshousuru mono de aru.*

*Warera wa imaya nihon tsuchi ni taishite kono buki o shiyoushi hajimeta. Moshi shokun ga nao utagu ga aru naraba kono genshi bakudan ga tada ikko hiroshima ni toukasareta sai ikanaru joutai o jakkishita ka shirabete goran nasai.)*

Suzu : Aku juga ingin menjadi kuat. Baik dan kuat. Sebagai penghuni desa ini.

Suzu : Ah, berisik! Kami tidak akan menyerah dengan ancamanmu!

Suzu : Saya akan tinggal di sini. Selamanya.

Shuusaku : Kamu membuatku khawatir, si bodoh ini. Bodoh, bodoh, bodoh, bodoh!

Suzu : Maaf. Maaf. Aku benar-benar minta maaf.

Shuusaku : Aku tidak bisa memukul satu pun! Aku akan menjadi bahan tertawaan seluruh armada. Suzu-san, kenapa kamu mengumpulkan selebaran musuh? Kau bisa dimarahi polisi militer.

Suzu : Bahkan jika memberikannya, mereka hanya akan membakarnya. Lebih baik meregangkannya menjadi kertas toilet daripada membuang-buang kertas. Tidak ada gunanya.

Shuusaku : Kalau begitu untuk sementara ini kita tidak bisa meminjamkan toilet kepada orang lain.

Suzu : Kita menggunakan segalanya untuk bertahan hidup. Ini adalah pertempuran kita sendiri.

Shuusaku : Begitu.

*(Segera melarikan diri dari kota  
Beritahu Penduduk Jepang!!*

Bacalah tulisan dalam selebaran ini dengan seksama.

Amerika Serikat sekarang telah menemukan bahan peledak ekstrim yang belum pernah manusia ciptakan. Bom atom yang diciptakan saat ini sebanding dengan dua ribu pesawat tempur raksasa B-29 yang menembakkan bom dalam satu waktu sekaligus. Fakta mengerikan ini adalah apa yang harus kalian pikirkan dengan hati-hati dan kami berjanji untuk memastikan bahwa hal ini benar adanya.

Sekarang kami sudah memulai menggunakan senjata ini melawan bumi Jepang. Jika kalian masih curiga, lihat saja bagaimana keadaan yang ditimbulkan saat bom atom ini dijatuhkan di Hiroshima.)

Adegan ini menceritakan kejadian di mana pesawat Sekutu menyebarkan selebaran propaganda agar Jepang menyerah dalam perang, tapi semangat juang Suzu semakin membara. Pada tanggal 8 Agustus tahun ke-20 Showa (1945), tokoh Suzu memanjat pohon menggunakan tangga untuk mengambil *shoji* (pintu geser) yang sudah robek. Saat itu, pesawat Sekutu sedang menyebarkan *dentan* (selebaran propaganda) dari atas langit. Namun, hal itu justru menguatkan ambisi Suzu untuk tidak menyerah dan berjuang melawan musuh dalam perang. Kemudian, pada tanggal 9 Agustus, ia diberitahu oleh Shuusaku bahwa jika menyembunyikan kertas tersebut akan ditangkap oleh *kenpeitai* (polisi militer), ia masih dengan berani memungut *dentan* untuk dijadikan daur ulang kertas toilet.

Pada gambar 4.12 nomor (1) menunjukkan adegan di mana Suzu melihat panel kertas *shoji* berisi ilustrasi kenangan tentang Hiroshima dalam hidupnya. Terdapat ilustrasi lukisan laut untuk Mizuhara, sekolah, buah semangka yang Suzu makan di rumah neneknya, membuat *nori* dan kereta listrik di kota Hiroshima. Kemudian, pada nomor (2), ilustrasi mulai hilang satu persatu dan semua kertas *shoji* sudah robek bersamaan dengan pesawat yang menyebarkan selebaran propaganda di udara. *Camera shot* yang digunakan dalam adegan ini adalah Suzu *POV shot* saat melihat *shoji* di atas pohon lalu tangan kirinya

memegang kerangka *shoji* tersebut. Tangan yang memegang kerangka kayu menunjukkan adanya keberanian untuk bangkit dan melawan musuh, sedangkan panel *shoji* dengan kertas yang sobek menunjukkan panel kehidupan atau kenangan yang sudah dirusak dan dihancurkan oleh musuh sebagai dampak kekejaman perang. Hal ini menunjukkan bahwa Suzu bertekad untuk bangkit dan ikut berjuang tanpa menyerah demi memerangi musuh yang telah menghancurkan kota Hiroshima, tempat di mana ia dibesarkan dengan segala kenangan bahagia yang tersimpan di dalamnya.

Pada gambar 4.12 nomor (3) menunjukkan adegan di mana Suzu sedang melihat selebaran propaganda yang akan dijadikan kertas toilet olehnya. *Camera shot* yang digunakan dalam adegan ini adalah *POV shot* sehingga menunjukkan arah penglihatan Suzu saat jari kakinya menginjak ujung kertas selebaran tersebut. Dalam selebaran tersebut tertulis bahwa penduduk Jepang harus segera melarikan diri dari kota karena Amerika akan menjatuhkan bom atom seperti di Hiroshima. Dikutip dalam artikel dalam laman *city-nagasaki-a-bomb-museum-db.jp*<sup>15</sup>, selebaran propaganda ini disebar di seluruh Jepang sebelum bom atom dijatuhkan di Nagasaki yang berisi peringatan kepada penduduk Jepang dan rekomendasi untuk menyerah dalam perang. Selain itu, artikel yang ditulis dalam *shimonogaya.com*<sup>16</sup> menyebutkan bahwa apabila ada warga yang tidak

---

<sup>15</sup> “米軍機から投下されたビラ(*beigunki kara toukasareta bira*)”. Diakses pada 13 Maret 2018 pukul 12:13 dari <http://city-nagasaki-a-bomb-museum-db.jp/collection/81002.html>

<sup>16</sup> “太平洋戦争終末期に米国が日本全国にばら撒いたビラについて考えよう (*taiheyoui sensou souchuumakki ni beikoku ga nihon zenkoku ni bara maita bira nit suite kangaeyou*)”. Diakses pada 13 Maret 2018 pukul 12:13 dari <http://shimonagaya.com/evacuation.htm>

menyerahkan dan ketahuan membuang atau menyimpan selebaran akan ditangkap oleh *kenpeitai* (polisi militer) karena dianggap tidak patriotik.

Dari dialog yang diucapkan oleh Suzu, ia memiliki tekad untuk menjadi kuat, berani dan pantang menyerah untuk melindungi Kota Kure. Walaupun sudah diberitahu Mizuhara, kalau tidak memberikan selebaran akan ditangkap *kenpeitai*, ia tetap berani mengumpulkan selebaran tersebut. Bukan berarti Suzu tidak patriotik, tapi ia berjuang dalam perang dengan caranya sendiri. Dengan memungut dan menjadikan selebaran propaganda tersebut sebagai kertas toilet menunjukkan bahwa ia sedang mengejek atau menolak perintah dari musuh untuk mundur dari kota dan menyerah dalam perang. Ketika perempuan ingin menunjukkan eksistensinya maka ia harus mempunyai *being-for-itself*, yaitu kesadaran akan keberadaan atau eksistensi sebagai subjek (*the self*). Keberanian dan tekad Suzu melawan rasa takut terhadap musuh tersebut menunjukkan bahwa ia menyadari eksistensinya sebagai subjek (*the self*) yang mampu berjuang dalam perang, serta menolak menjadi objek (subordinat) yang hanya bisa takut dan tunduk menuruti subjek (musuh).

Data 3 (menit ke 01:47:50 – 01:48:50)



(1)



(2)

**Gambar 4.13 Suzu marah dan kecewa dengan penyerahan Jepang dalam perang**

周作の母 : ああ、上がってください。  
近所の人 : どうも。

(ラジオの音声)

戦陣に死し、職域に殉じ、非命にたおれたる者、及びその遺族に想を致せば、五内ために裂く。かつ、戦傷を負い、災禍をこうむり、家業を失いたる者の厚生に、堪え難きを堪え、忍び難きを忍び、もって万世の為に大平を開かんと欲す。慎みて天皇陛下の玉音放送を

径子 : は一、終わった終わった。  
刈谷 : で、こりゃ負けたということねえ。  
すず : なんで?  
堂本 : 広島と長崎に新型爆弾落とされたし。ソビエトも参戦したし、まあかわんわ。  
すず : そんなん覚悟の上じゃないんかね。最後の一人まで戦うんじゃないかったんかね！今ここへまだ五人おるのに。まだ左手も満足も残つとるのに。

Shuusaku : Aa, agatte kudasai.  
no haha  
Kinjo no : Doumo.  
hito

(Rajio no onsei)

senjin ni shishi, shokuiki ni junji, hi inochi ni taoretaru mono, oyobi sono izoku ni sou o itaseba, gonai tame ni saku. Katsu, senshou o oi, saika o koumuri, kagyou o ushinaitaru mono no kousei ni, taegataki o tae, shinobi



*nikuki o shinobi, motte bansei no tame ni oohira o akan to housu. Tsutsushimite tennou heika no gyokuon housou o.)*

*Keiko : Haa , owatta owatta.*

*Kariya : De, korya maketa to iu koto nee.*

*Suzu : Nande?*

*Doumoto : Hiroshima to Nagasaki ni shingata bakudan otosaretashi. Sobieto mo sansenshitashi, maa kawan wa.*

*Suzu : Sonnan kakugo no ue janain ka ne. Saigo no hitori made tatakaun janakattan ka ne! Ima koko e mada go nin oru noni. Mada hidari te mo manzoku mo nokottoru noni.*

*Ibu : Ah, silahkan masuk.*

*Shuusaku*

*Tetangga : Terimakasih.*

(Suara radio)

Tugas utama kita adalah menyelamatkan orang-orang yang kehilangan rumah dan mata pencaharian mereka. Demi kedamaian yang luar biasa untuk semua generasi yang akan datang, kita harus menanggung semua kepedihan ini. Perkuatlah keberanian dan bekerja keraslah untuk menjunjung tinggi kemuliaan Negara Kekaisaran. Itulah pesan terakhir Kaisar kepada semua rakyat Jepang.

*Keiko : Hah, selesai selesai.*

*Kariya : Sama saja dengan mengatakan kalau kita kalah kan.*

*Suzu : Kenapa?*

*Doumoto : Hiroshima dan Nagasaki sudah dijatuhi bom jenis baru. Uni Soviet pun ikut perang, tidak ada yang bisa kita lakukan.*

*Suzu : Bagaimana kamu bisa mengatakan hal seperti itu? Bukankah kita harus berjuang sampai akhir? Padahal di sini masih ada lima orang, tangan kiriku dan kakiku juga masih ada!*

Adegan ini menceritakan kejadian di mana Suzu sangat marah karena Pemerintah Jepang memutuskan untuk menyerah dalam perang. Pada tanggal 15 Agustus tahun ke-20 Showa (1945), tokoh Suzu bersama keluarga dan warga sekitar mendengarkan berita melalui radio bahwa Pemerintah Jepang memutuskan untuk menyerah dalam perang. Suzu berteriak marah dengan keputusan



pemerintah untuk menyerah, padahal sudah banyak yang menjadi korban dari perang karena itu harus berjuang sampai akhir untuk memperoleh kemenangan.

Pada gambar 4.13 nomor (1) dan (2) menunjukkan adegan di mana Suzu sedang berteriak marah dengan keputusan pemerintah Jepang untuk menyerah kalah dalam perang. *Camera shot* pada nomor (1) adalah *medium shot* yang memfokuskan adegan Suzu yang sedang duduk di tengah menunjukkan kemarahannya dengan menggertakan gigi dan mengepalkan tangan. Kemudian, terjadi *camera moves* tipe *swish*, yaitu perubahan adegan secara cepat sehingga pada nomor (2), *camera shot*nya adalah *long shot* dari arah belakang sehingga menampilkan pergerakan Suzu yang sedang berdiri sambil mengepalkan tangan di tengah orang-orang. Hal ini menunjukkan kemarahan Suzu kepada orang-orang yang hanya pasrah menerima kekalahan perang.

Dari dialog yang diucapkan oleh Suzu, ia sangat marah dengan keputusan pemerintah untuk menyerah dan kalah dalam perang. Padahal, banyak penduduk yang masih hidup dan ia juga masih punya tangan kiri dan kaki yang bisa berjuang dengan segenap semangat, kemampuan dan tenaga yang tersisa. Ketika perempuan ingin menunjukkan eksistensinya maka ia harus mempunyai *being-for-itself*, yaitu kesadaran akan keberadaan atau eksistensi sebagai subjek (*the self*). Semangat juang Suzu untuk berjuang walau dengan keterbatasan yang dimiliki tersebut menunjukkan bahwa ia menyadari eksistensinya sebagai subjek (*the self*) yang mampu berjuang segenap tenaga demi kemenangan, serta menolak menjadi objek (*the other*) yang menyerah untuk dikalahkan.

#### 4.3.1.2 Keinginan untuk maju dan tidak terpuruk dalam kesedihan akibat kehilangan orang-orang yang disayangi

Data 1 (menit ke 01:54:05 – 01:55:04)



(1)



(2)

**Gambar 4.14 Suzu memutuskan untuk bangkit dan mengikhlaskan kematian orang-orang yang disayangi**

- 刈谷 : 知らんかね。隣保館で行き倒れとったん兵隊が、うちの息子じゃったらしい。自分の息子じゃと気づかんかったんよ、うちは。。あんたも目の前で晴美さんを。
- すず : ええ。。残念です。
- 水原 : すず。すず。わしを思い出すなら、笑うて思い出してくれ。この世界で普通でまともでおってくれ。
- すず : 晴美さん、何の船がおりんさるか見えたよ、晴美さん。おったのは。。青葉よ。哲さん、今あんたの笑顔の端にうさぎが跳ねる海が、サギの渡る空が宿っていた。晴美さんはよう笑うてじゃったし、晴美さんのことは笑うて思い出してあげよ思います。この先ずっと、うちは笑顔の容れもんなんです。
- 刈谷 : ほうよ。泣いてばかりじゃもったいない。

*Kariya : Shiran ka ne. Rinpokan de ikitaore tottan heitai ga, uchi no musuko jattarashii. Jibun no musuko ja to kidzukankattan yo, uchi wa.. Anta mo me no mae de Harumi-san o.*

*Suzu : Ee... Zannen desu.*

*Mizuhara : Suzu. Suzu. Washi o omoidasunara, waraute omoideashite kure. Kono sekai de futsuu de matomode otte kure.*

- Suzu : *Harumi-san, nani no fune ga orin saru ka mieta yo, Harumi-san. Otta no wa.. Aoba yo.*  
*Tetsu-san, ima anta no egao no hashi ni, usagi ga haneru umi ga, sagi no wataru sora ga yadotte ita. Harumi-san wa you waraute jattashi, Harumi-san no koto wa waraute omoidashite ageyo omoimasu. Kono saki zutto, uchi wa egao no ire mon nandesu.*
- Kariya : *Hou yo. Naite bakari ja mottainai.*
- Kariya : Tak ada yang tahu. Sepertinya tentara laut yang dulu jatuh meringkuk di balai asosiasi rukun tetangga itu adalah anak laki-lakiku. Tidak bisa mengenali anak kandung saya sendiri. Harumi-san pun meninggal di depan matamu sendiri.
- Suzu : Iya. Sayang sekali.
- Mizuhara : Suzu. Suzu. Kalau kamu teringat tentang diriku, berikan senyummu. Tetaplah menjadi orang yang normal di dunia ini.
- Suzu : Harumi-san, apa kamu melihat kapal yang berdiri di pelabuhan itu Harumi-san. Kau tau, Itu adalah kapal Aoba. Tetsu-san, sekarang, setelah melihatmu tersenyum, kelinci itu melompat dari laut, burung bangau bermigrasi melintasi langit dan Harumi-san terlihat sedang tertawa. Kalau teringat tentang Harumi-san, itu membuatku tersenyum. Mulai saat ini dan selamanya, senyum tidak akan lepas dari wajahku.
- Kariya : Benar. Hanya menangis saja tidak ada gunanya.

Adegan ini menceritakan kejadian di mana Suzu memutuskan untuk bangkit dari keterpurukan dan mengikhlaskan kematian Harumi dan Mizuhara. Pada tanggal 6 Oktober tahun ke-20 Showa (1945), tokoh Suzu sedang dalam perjalanan setelah menukarkan pakaian dengan bahan makanan untuk korban perang. Ia seolah melihat Mizuhara yang sedang tersenyum memandang kapal Aoba, yang telah gugur bersamanya dan suara Harumi yang tertawa.

Pada gambar 4.14 nomor (1) menunjukkan adegan di mana Suzu seolah sedang melihat Mizuhara yang tersenyum memandang kapal Aoba. *Camera shot* yang digunakan dalam adegan ini adalah Suzu *POV shot* yang berjalan sambil melihat Mizuhara dengan *camera moves* tipe *track*, yaitu seolah kamera terus

bergerak tapi tetap mempertahankan proporsi gambar dalam *frame*. Dalam gambar tersebut, Mizuhara sedang tersenyum dengan latar belakang awan dan burung yang berterbangan saat senja. Hal ini menunjukkan bahwa Suzu melihat kedamaian dan kebebasan dalam diri Mizuhara.

Pada gambar 4.14 nomor (2) menunjukkan adegan di mana Suzu sedang berimajinasi tentang kapal Aoba terbang ke langit bersama kelinci, burung bangau yang dan suara Harumi yang tertawa. *Camera shot* yang digunakan dalam adegan ini adalah *establishing shot* yang menampilkan lukisan kapal Aoba, kelinci yang melompat dan burung bangau yang terbang melintasi awan di langit. Kapal Aoba merupakan kapal yang tenggelam saat Mizuhara bertugas di dalamnya, sedangkan kelinci yang melompat itu adalah lukisan yang pernah ia buat dan burung bangau itu berkaitan dengan hadiah pena bulu yang diberikan Mizuhara. Ditambah dengan *background* suara Harumi yang sedang tertawa. Hal ini menunjukkan bahwa Mizuhara dan Harumi telah terbang bebas dengan kebahagiaan. Semua kebahagiaan tersebut menjadi lukisan indah yang akan selalu menjadi kenangan serta motivasi Suzu untuk terus hidup bebas dan bahagia.

Dari dialog yang diucapkan oleh Suzu, ia yang seolah melihat kebahagiaan Mizuhara dan Harumi merasa harus bangkit juga dari keterpurukan, tidak lagi menangisi dan menyalahkan diri atas kepergian mereka. Ketika perempuan ingin menunjukkan eksistensinya maka ia harus mempunyai *being-for-itself*, yaitu kesadaran akan keberadaan atau eksistensi sebagai subjek (*the self*). Suzu bangkit dari rasa bersalah dan tidak berguna karena tidak bisa menyelamatkan orang-orang yang disayangi. Hal ini menunjukkan bahwa Suzu tidak lagi menegasikan

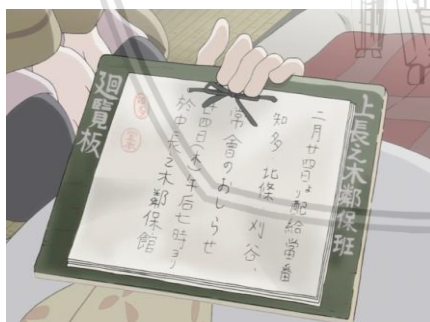
diri sebagai objek (*the other*) dan menerima eksistensinya sebagai subjek (*the self*) yang berhak untuk bebas dan bahagia.

#### 4.3.2 *Being-for-others*

Sesuai dengan teori Feminisme Eksistensialis Beauvoir yang telah dijelaskan dalam Bab II, Ada-untuk-yang lain (*being-for-others*) merupakan kesadaran yang muncul karena adanya subjek lain di dunia ini sehingga akan mempertahankan kesubjektivitasannya sendiri. Penulis menemukan berbagai gambaran tokoh Urano Suzu menunjukkan dan mempertahankan eksistensinya sebagai subjek atau *being-for-others* di masa Perang Dunia II di Jepang, sebagai berikut:

##### 4.3.2.1 Aktif dalam asosiasi masyarakat

**Data 1 (menit ke 00:23:55 – 00:24:45)**



(1)



(2)





(3)

**Gambar 4.15 Suzu membantu kegiatan distribusi bahan makanan**

(上長之木隣保班

二月廿四日より配給當番 知多 北條 刈谷、  
常會のおしらせ

廿四日 (木) 午後七時ヨリ於中長之木隣保館)

すず : 配給當番?

周作の母 : こことここはいつでもコレじゃけんねえ。

すず : お世話になります。

知多 : 知多です。

刈谷 : 刈谷です。

知多 : ほれ、また!

刈谷 : ちゃんと量つとるじゃろう。

知多 : 目分量いうんじゃ、あんたのは!

刈谷 : いいや。

知多 : 不公平なるで!

刈谷 : な。。ら。。ん

すず : あはは。。若い、若い。

刈谷 : あんた落ちんで。

すず : あ、わあ! ありやあつ!

知多と刈谷 : 痛。。痛。。

すず : す。。すみません。。

(Kaminaganoki Rinpohan

Ni gatsu nijuu yokka yori haikyuu touban Chita Houjou Kariya,

Joukai no oshirase

Nijuu yokka (moku) gogo shichi ji yori oite naka kaminaganoki rinpohan)

Suzu : Haikyuu touban?



*Shuusaku* : *Koko to koko wa itsumo kore jaken nee.*  
*no haha*

*Suzu* : *O sewa ni narimasu.*  
*Chita* : *Chita desu.*  
*Kariya* : *Kariya desu.*  
*Chita* : *Hore, mata!*  
*Kariya* : *Chanto ryouttorujarou.*  
*Chita* : *Mebunryou iunja,anta no wa!*  
*Kariya* : *Iiya.*  
*Chita* : *Fukouhei naru de!*  
*Kariya* : *Na..ra..en..*

*Suzu* : *Ahaha..wakai,wakai.*  
*Kariya* : *Anta ochinde.*  
*Suzu* : *A,waa! Aryaa!*  
*Chita to* : *Ita..ita..*  
*Kariya*  
*Suzu* : *Su..sumimasen..*

(Asosiasi Rukun Tentang Desa Kaminaganoki  
Jadwal distribusi 24 Februari: Chita, Houjou, dan Kariya.  
Pemberitahuan untuk pertemuan rutin asosiasi  
Mulai hari Rabu, tanggal 24 pukul tujuh malam di gedung asosiasi Naganoki.)

*Suzu* : Jadwal distribusi?  
*Ibu* : Orang ini dan orang itu selalu bertentangan.  
*Shuusaku*  
*Suzu* : Mohon bantuannya.  
*Chita* : Saya Chita.  
*Kariya* : Saya Kariya.  
*Chita* : Hei..begitu lagi!  
*Kariya* : Sudah kubagi dengan rata kan.  
*Chita* : Kau hanya mengukurnya dengan mata!  
*Kariya* : Tidak.  
*Chita* : Tidak adil jadinya!  
*Kariya* : Tidak kok..

*Suzu* : Haha.. saya masih muda kok..  
*Kariya* : Kamu menjatuhkannya kemana-mana.  
*Suzu* : Waa..Ahh!  
*Chita dan* : Duh..aduhh..  
*Kariya*  
*Suzu* : Ma..maafkan saya.

Adegan ini menceritakan kegiatan Suzu selama bergabung di asosiasi *Kaminaganoki Rinpohan*. Menurut tulisan yang ada dalam gambar papan pengumuman tersebut artinya Suzu ditugaskan untuk mendistribusikan bahan makanan pada tanggal 24 Februari tahun ke-19 Showa (1944) bersama Chita dan Kariya. Selain itu, harus menghadiri pertemuan rutin hari Selasa pukul 7 malam di gedung asosiasi Naganoki. Suzu merupakan anggota termuda yang penuh semangat dan sabar menghadapi kedua rekannya, Chita dan Kariya yang selalu berbeda pendapat. Meskipun sedikit ceroboh, Suzu adalah perempuan yang cekatan dan selalu berusaha untuk membantu orang-orang di sekelilingnya.

Pada gambar 4.15 nomor (1) menunjukkan adegan di mana Suzu menanyakan seputar jadwal distribusi asosiasi *Kaminaganoki Rinpohan* pada ibu mertuanya. *Camera shot* yang digunakan dalam adegan ini adalah *POV shot* sehingga menampilkan arah penglihatan ibu mertua Suzu saat memegang papan pengumuman dengan tangannya. Adegan tersebut memfokuskan pada papan pengumuman berisi semua jadwal rutin Suzu bersama dua rekan yang menjadi kelompoknya dalam *Kaminaganoki Rinpohan*. Dalam rangka persiapan Perang Dunia II di Jepang, semua perempuan diberi tanggung jawab untuk melakukan kegiatan di luar rumah dengan ikut bergabung dalam berbagai asosiasi perempuan dan asosiasi rukun tetangga. Pada tahun 1943, pemerintah membentuk *Rinpohan*, yaitu asosiasi rukun tetangga yang beranggotakan kurang lebih 10 rumah tangga sebagai sistem publik yang bertugas melayani masyarakat seperti distribusi bahan makanan, pembayaran pajak, mengadakan upacara pelepasan prajurit dan lain-lain.

Pada gambar 4.15 nomor (2) menunjukkan adegan di mana Suzu sedang mendistribusi bahan makanan kepada penduduk. *Camera shot* yang digunakan dalam adegan ini adalah *long shot* yang menampilkan barisan penduduk yang sedang mengantri dan Suzu sedang duduk membagi bahan makanan yang didistribusikan. Hal ini menunjukkan bahwa Suzu aktif mengikuti kegiatan asosiasi.

Pada gambar 4.15 nomor (3) menunjukkan adegan di mana Suzu melihat nenek Doumoto yang sedang menimba air kemudian dengan cekatan Suzu membantu nenek tersebut. *Camera shot* yang digunakan dalam adegan ini adalah *long shot* yang menampilkan Suzu sedang berjalan ke atas bukit sambil membawa kedua ember air milik nenek Doumoto (堂本). Hal ini menunjukkan bahwa Suzu aktif membantu orang lain.

Dari dialog yang diucapkan oleh Suzu, ia bergabung dengan asosiasi *Rinpohan* bersama kedua rekan yang tidak akur. Suzu merupakan anggota yang cekatan membantu dan menjadi penengah kalau kedua rekannya bertengkar. Ketika perempuan ingin menunjukkan eksistensinya maka ia harus mempunyai *being-for-others*, yaitu kesadaran akan adanya subjek (manusia) lain. Manusia sebagai makhluk sosial membutuhkan orang lain, jadi tanpa adanya orang lain, maka manusia tidak dapat merealisasikan eksistensinya. Tokoh Suzu menunjukkan eksistensinya sebagai pribadi yang aktif berkontribusi dalam *Kaminaganoki Rinpohan* (Asosiasi Rukun Tetangga Desa Kaminaganoki)

Data 2 (menit ke 00:24:46 – 00:25:07)



(1)



(2)

**Gambar 4.16 Suzu menghadiri pertemuan rutin asosiasi *Rinpohan***

講師 : 甚だ大であることを指摘せずにはおられません。もし焼夷弾が落下してきた場合、必要となるのは一に機転の利いた処置であります。

堂本 : もっと寄ってえや。この席は寒いけんね。

すず : はい。

こんとなんがうちの毎日になった。

*Koushi : Hanahada taide aru koto o shitekisezu ni wa oraremasen. Moshi shouidan ga rakka shite kita baai, hitsuyou to naru no wa ichi ni kiten no kiita shochi de arimasuga...*

*Doumoto : Motto yottee ya. Kono seki wa samui keen ne.*

*Suzu : Hai.*

*Kontonan ga uchi no mai nichi ni natta.*

Pemateri : Kita tidak bisa mengidentifikasi seberapa besar yang akan muncul. Jika rumah kita terkena bom api, hal yang kita butuhkan pertama adalah mengambil tindakan yang cerdas.

Doumoto : Lebih mendekatlah. Bangku ini dingin kan.

Suzu : Baiklah.

Hal ini telah menjadi kegiatan sehari-hariku.

Adegan ini menceritakan kejadian di mana Suzu menghadiri pertemuan rutin asosiasi *Rinpohan*. Pada bulan Februari tahun ke-19 Showa (1944), tokoh Suzu menghadiri pertemuan rutin di Balai Asosiasi Rukun Tetangga Desa Kaminaganoki.

Pada gambar 4.16 nomor (1) menunjukkan latar di mana Suzu menghadiri pertemuan rutin asosiasi *Rinpohan*. *Camera shot* yang digunakan dalam adegan ini adalah *long shot* yang menampilkan suasana gelap di depan sebuah rumah bertuliskan “上長之木隣保館” (*kaminaganoki rinpokan*) dan tempelan kertas bertuliskan “本日常會” (*honjitsu joukai*) yang disinari lampu di depan pintunya. Hal ini menunjukkan bahwa tempat tersebut adalah Balai Asosiasi Rukun Tetangga Desa Kaminaganoki dan pada hari itu sedang diadakan pertemuan rutin di malam hari.

Pada gambar 4.16 nomor (2) menunjukkan adegan di mana Suzu sedang menghadiri penyuluhan di Balai Asosiasi Desa Kaminaganoki. *Camera shot* yang digunakan dalam adegan ini adalah *long shot* yang menampilkan Suzu sedang berada di ruangan, duduk di belakang meja kayu bersama Chita, Kariya dan Doumoto.

Dari dialog yang diucapkan oleh pemateri, dalam pertemuan itu berisi penyuluhan mengenai strategi perlindungan diri dari bom api. Ketika perempuan ingin menunjukkan eksistensinya maka ia harus mempunyai *being-for-others*, yaitu kesadaran akan adanya subjek (manusia) lain. Manusia sebagai makhluk sosial membutuhkan orang lain, jadi tanpa adanya orang lain, maka manusia tidak dapat merealisasikan eksistensinya. Tokoh Suzu menunjukkan eksistensinya sebagai pribadi yang aktif dalam asosiasi masyarakat, yaitu mengikuti kegiatan dan pertemuan rutin asosiasi *Rinpohan*.

Data 3 (menit 01:15:07 – 01:15:17)



(1)



(2)

**Gambar 4.17 Suzu ikut dalam upacara pelepasan tentara baru**

知多 : 気が重いね。兄と旦那さんも戦死しとってのに、今度は住しの息子さんまでじゃけね。

皆 : おめでとうございます。

Chita : *Ki ga omoi ne. Ani to danna-san mo senshishitotte no ni, kondo wa juushi no musuko-san made jake ne.*

Mina : *Omedetou gozaimasu.*

Chita : Kasihan sekali ya. Kakak laki-laki dan suaminya sudah tewas dalam perang. Kali ini, anak laki-laknya pun dikirim menjadi tentara.

Semua : Selamat atas pelantikannya.

Adegan ini menceritakan kejadian di mana Suzu ikut dalam upacara pelepasan tentara baru di balai asosiasi *Rinpohan*. Pada tanggal 31 Maret tahun ke-20 Showa (1945), tokoh Suzu mengadiri upacara pelepasan anak laki-laki Kariya, teman se-asosiasi *Rinpohan* yang dikirim untuk bertugas menjadi tentara.

Pada gambar 4.17 nomor (1) menunjukkan adegan di mana Suzu sedang mendistribusi bahan makanan kepada penduduk. *Camera shot* yang digunakan dalam adegan ini adalah *long shot* yang menampilkan Suzu secara keseluruhan



sedang memasang kain selempang bertuliskan “大日本婦人會” (*Dai Nippon Fujinkai*). Hal ini menunjukkan bahwa Suzu adalah anggota asosiasi *Dai Nippon Fujinkai*.

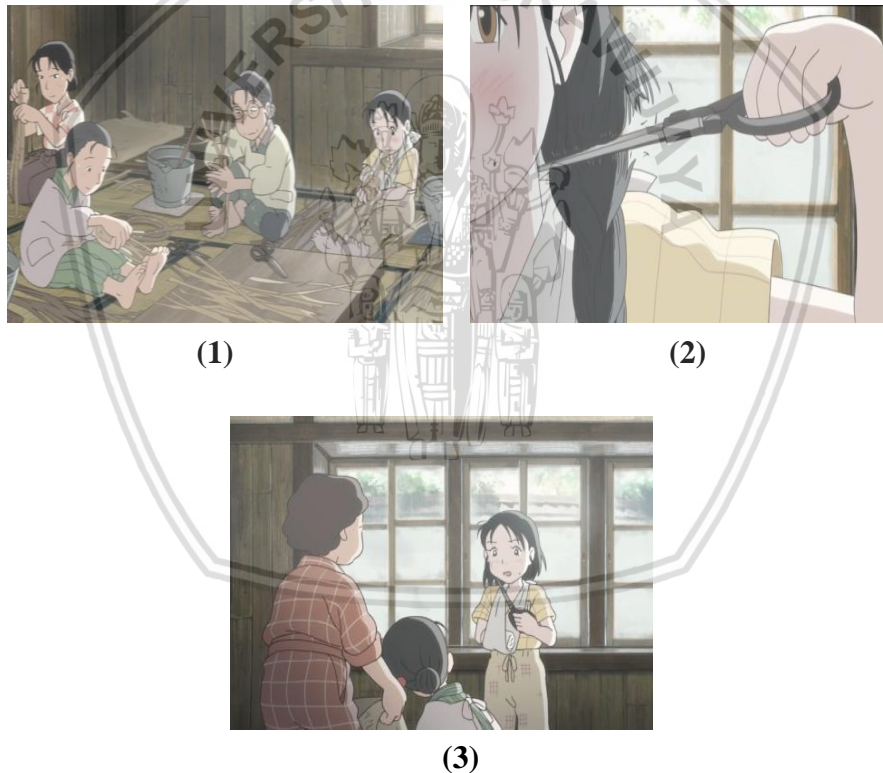
Pada gambar 4.17 nomor (2) menunjukkan adegan di mana Suzu sedang mengikuti upacara pelepasan prajurit. *Camera shot* yang digunakan dalam adegan ini adalah *long shot* yang menampilkan Suzu bersama anggota *Dai Nippon Fujinkai* sambil mengibarkan bendera Jepang di tangan masing-masing dan seorang pemuda berpakaian tentara atau prajurit sedang berbaris di depan gedung asosiasi. Hal ini menunjukkan bahwa mereka sedang mengadakan upacara pelepasan prajurit baru (anak Kariya) yang akan ditugaskan dalam perang.

Di masa-masa perang, asosiasi feminis banyak bermunculan, pada bulan Februari 1942, pemerintah membentuk asosiasi besar di bawah pengawasan militer, yaitu *Dai Nippon Fujinkai* (Asosiasi Wanita Seluruh Jepang) yang bertujuan memobilisasi seluruh wanita agar mendukung perang. Anggota asosiasi tersebut adalah semua perempuan yang sudah menikah dan yang belum minimal di atas 20 tahun. Berbagai aktivitas yang dilakukan asosiasi tersebut adalah latihan menghadapi serangan udara, mengadakan upacara pelepasan prajurit dan membantu korban perang di seluruh Jepang. Jadi, sejak Suzu menikah pada tahun 1944, ia sudah tergabung dalam dua asosiasi, yaitu *Kaminaganoki Rinpohan* dan *Dai Nippon Fujinkai*. Segala kegiatan *Rinpohan* termasuk dalam kegiatan yang dinaungi oleh asosiasi pusat yaitu *Dai Nippon Fujinkai*.

Dari dialog yang diucapkan oleh Chita, Suzu sedang menghadiri upacara pelepasan anak Kariya yang akan bertugas menjadi tentara. Ketika perempuan

ingin menunjukkan eksistensinya maka ia harus mempunyai *being-for-others*, yaitu kesadaran akan adanya subjek (manusia) lain. Manusia sebagai makhluk sosial membutuhkan orang lain, jadi tanpa adanya orang lain, maka manusia tidak dapat merealisasikan eksistensinya. Tokoh Suzu menunjukkan eksistensinya sebagai pribadi yang aktif berkontribusi dalam kegiatan *Dai Nippon Fujinkai* (Asosiasi Wanita Seluruh Jepang).

**Data 4 (menit ke 01:44:25 – 01:45:24)**



**Gambar 4.18 Suzu bersikukuh ikut pergi ke Hiroshima membantu korban bom atom**

知多 : 手の合いとる人、後で隣保館で寄って下さいや。  
 堂本 : 知多さんは看護婦ちゃったかね。  
 知多 : はあ、草履なんて作ったことないですがね。  
 径子 : この辺りの人はみなそうじゃ。

刈谷 : こいでええんかね。  
 すず : ええ。あー、片手じゃうもうできんで齒ぐいいわ。  
 径子 : そりゃイヤミかね。

すず : ほいで、この草履どうするんですか。  
 刈谷 : 広島へね。  
 知多 : 先月の空襲みとうに道路が溶けとったら、靴も下駄もいけんけえ。  
 すず : うちも行けますか？  
 知多 : ケガ人は行けん。  
 刈谷 : うちの息子が広島へ兵隊にとられとるし。  
 知多 : ほいじゃ明日のトラック乗るかね？呉の空襲じゃ広島がよけ助けてくれたけえ、お返しせんと。  
 すず : これで結う手間も省ける。迷惑かけんようしますけえ。

*Chita : Te no aitoru hito, atode rinpokan de yotte kudasai ya.*  
*Doumoto : Chita-san wa kangofu chatta ka ne.*  
*Chita : Haa, zouri nante tsukutta koto nai desuga ne.*  
*Keiko : Kono atari no hito wa mina sou ja.*  
*Kariya : Koide een ka ne.*  
*Suzu : Ee. Aa , katate ja umoudekinde hagu ii wa.*  
*Keiko : Sorya iyami ka ne.*

*Suzu : Hoide, kono zouri dou surun desu ka.*  
*Kariya : Hiroshima e ne.*  
*Chita : Sengetsu no kuushuunitou ni douro ga toke tottara, kutsu mo geta mo iken kee.*  
*Suzu : Uchi mo ikemasu ka?*  
*Chita : Kega hito wa iken.*  
*Kariya : Uchi wa musuko ga Hiroshima e heitai ni toraretorushi.*  
*Chita : Hoi ja ashita no torakku noru ka ne? Kure no kuushuu ja Hiroshima ga youke tasukete kureta kee, okaeshisento...*  
*Suzu : Kore de yuu tema mo habukeru. Meiwaku kaken youshimasu kee.*

Chita : Bagi orang yang tidak sibuk, setelah ini hadir di balai asosiasi rukun tetangga.  
 Doumoto : Chita-san seperti perawat saja ya.  
 Chita : Tapi, saya belum pernah membuat *zouri* (sandal jerami).  
 Keiko : Orang-orang di sekitar sini juga begitu.  
 Kariya : Kalau begini, sudah bagus tidak?  
 Suzu : Iya. Ah... lumayan padahal hanya membuat dengan satu tangan.  
 Keiko : Itu ejekan buatku kan.

Suzu : Oh ya, *zouri* ini mau diapakan?

- Kariya : Akan diantar ke Hiroshima  
 Chita : Bulan kemarin jalanan melebur karena serangan udara, jadi tidak bisa menggunakan sandal atau *geta* (sandal kayu).  
 Suzu : Apakah saya juga bisa ikut pergi ke sana?  
 Chita : Orang yang terluka tidak boleh pergi  
 Kariya : Anak laki-lakiku ditugaskan menjadi angkatan laut di Hiroshima.  
 Chita : Kalau begitu, besok kita naik truk kan? Saat Kure terkena serangan udara mereka sudah banyak membantu kita jadi sebagai balasannya...  
 Suzu : Dengan begini akan menghilangkan waktu untuk mengepang rambut. Jadi, saya tidak akan menjadi beban untuk kalian.

Adegan ini menceritakan kejadian di mana Suzu bersikeras untuk ikut menjadi relawan di Hiroshima. Pada tanggal 6 Agustus tahun ke-20 Showa (1945), bom atom dijatuhkan di Hiroshima sehingga asosiasi *Rinpohan* Desa Kaminaganoki melakukan upaya untuk membantu penduduk Hiroshima. Suzu sebagai anggota asosiasi ikut membuat *zouri* (sandal jerami) walau dengan keterbatasan anggota badan. Dengan tujuan ikut terjun menolong korban di Hiroshima, Suzu pun memotong rambutnya agar tidak menjadi beban selama perjalanan.

Pada gambar 4.18 nomor (1) menunjukkan adegan di mana Suzu membuat *zouri* untuk korban bom atom Hiroshima. *Camera shot* yang digunakan dalam adegan ini adalah *medium shot* yang menampilkan tokoh Suzu sedang merangkai jerami dengan satu lengan, kaki dan mulutnya. Hal ini menunjukkan bahwa keterbatasan tubuh tidak menghambat Suzu, ia tetap berusaha keras menggunakan segala bagian tubuh yang tersisa untuk menunjukkan eksistensinya sebagai subjek yang mampu berkontribusi kepada masyarakat. Bukan menjadi objek yang harus selalu dibantu dan tidak melakukan apa-apa hanya karena memiliki keterbatasan.

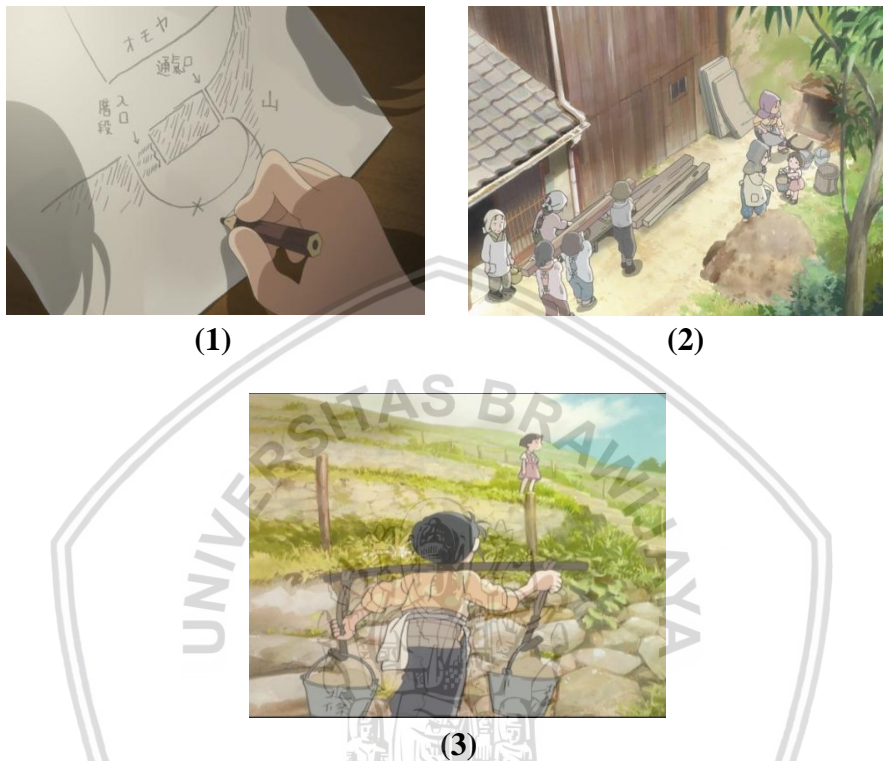
Pada gambar 4.18 nomor (2) menunjukkan adegan di mana Suzu memotong rambutnya. *Camera shot* yang digunakan dalam adegan ini adalah *extreme close up* yang menampilkan tangan kiri Suzu menggunting rambut dari atas pundaknya. Kemudian, pada nomor (3) menunjukkan adegan di mana Suzu menyuarakan ambisi dan tekadnya untuk ikut terjun membantu di Hiroshima, kamera bergerak dengan tipe *truck out* menjauhi objek dan *camera shot* berubah menjadi *medium shot* yang menampilkan rambut Suzu telah terpotong dengan gunting yang ia arahkan ke depan. Hal ini menunjukkan bahwa Suzu mempunyai tekad dan ambisi yang besar untuk menunjukkan kontribusi dalam masyarakat sehingga ia berani memotong rambutnya agar tidak menjadi beban bagi orang lain.

Dari dialog yang diucapkan oleh Suzu, ia berhasil membuat *zouri* yang bagus dan bersikukuh ingin ikut terjun membantu korban di Hiroshima sampai memotong rambutnya agar tidak menjadi beban dalam perjalanan. Ketika perempuan ingin menunjukkan eksistensinya maka ia harus mempunyai *being-for-others*, yaitu kesadaran akan adanya subjek (manusia) lain. Manusia sebagai makhluk sosial membutuhkan orang lain, jadi tanpa adanya orang lain, maka manusia tidak dapat merealisasikan eksistensinya. Tokoh Suzu menunjukkan eksistensinya sebagai subjek yang bebas, mampu membantu orang yang terluka serta menyuarakan ambisi dan tekadnya di depan orang lain. Dengan memotong rambutnya, ia bisa lebih aktif dan tidak perlu membebani orang lain karena keterbatasannya, sehingga tidak lagi menjadi objek lemah (terluka) yang harus selalu dibantu oleh orang lain.



#### 4.3.2.2 Ikut serta membangun *bunker* untuk penduduk Naganoki

Data 1 (menit ke 00:42:50 – 00:43:50)



**Gambar 4.19** Suzu ikut membangun *bunker* di bukit sebelah rumah suaminya

すず : そうですか?  
周作の母 : うん。

近所の人 1 : 昨日灰ヶ嶺の上では投げとったね。  
近所の人 2 : 上げの所にも大砲きったんじゃないね。  
近所の人 3 : いよいよ虞そうな。  
北條家 : ありがとうございます。  
近所の人 : どうも。

周作の母 : まあ、ええ防空壕ができあがったこと。  
すず : ええ。  
周作の母 : 残業続きなんに張り切りんさったけえね。  
周作 : 姉ちゃん家の柱やら畳があって助かったのう。

周作 : さて、表もちいと片づけるか。



すず : 周作さん。この土、ちいと畑へ持ってってもええ？  
 周作 : ええ持ってけ、気いつけてな。

Suzu : *Kou desu ka?*  
 Shuusaku : *Un.*  
 no haha

Kinjo no : *Kinou haigemine no ue de wa nagetotta ne.*  
 hito 1

Kinjo no : *Age no tokoro ni mo taihou kittan ja ne.*  
 hito 2

Kinjo no : *Iyoiyo osore sou na.*  
 hito 3

Houjouka : *Arigatou gozaimasu.*

Kinjo : *Doumo.*  
 no hito

Shuusaku : *Maa, ee boukuugou ga deki agatta koto.*  
 no haha

Suzu : *Ee.*

Shuusaku : *Zangyou tsudzukinan ni harikirinsatta kee ne.*  
 no haha

Shuusaku : *Neechan ie no hashira yara tatami ga atte tasukatta nou.*

Shuusaku : *Sate, hyou mo chiito katadzukeru ka.*

Suzu : *Shuusaku-san. Kono tsuchi, Chiito hatake e motte tte mo ee?*

Shuusaku : *Ee motte ke, kii tsukete na.*

Suzu : *Seperti inikah?*

Ibu : *Iya.*

Shuusaku

Tetangga 1 : *Kemarin melepaskan tembakan di puncak gunung Haigemine.*

Tetangga 2 : *Bisa-bisanya mereka membawa persenjataan ke atas sana.*

Tetangga 3 : *Lama-lama semakin menyramkan.*

Keluarga : *Terimakasih sudah membantu.*

Tetangga : *Sama-sama.*

Ibu : *bunker* (tempat perlindungan) serangan udara yang baik

Shuusaku : *adalah hal yang penting.*

Suzu : *Iya.*

Ibu : *Kita sudah bekerja dengan keras terus menerus.*

Shuusaku

Shuusaku : *Kita banyak terbantu dengan pilar kayu dan tatami (alas jerami) dari rumah kakak.*

Shuusaku : Nah, sekarang harus membersihkan bagian atasnya.  
 Suzu : Shuusaku-san. Tanah ini...Biar saya angkut ke ladang ya?  
 Shuusaku : Angkutlah. Hati-hati.

Adegan ini menceritakan kejadian di mana Suzu ikut berkontribusi dalam membangun *bunker* (tempat perlindungan) di dalam bukit sebelah rumahnya. Pada bulan Juli tahun ke-19 Showa (1944), aktivitas pengeboman semakin parah sampai gunung Haigamine pun ikut dijatuhi bom. Dengan memanfaatkan bukit di samping rumah, Suzu membuat rancangan struktur *bunker*, serta membantu pembangunan bersama para penduduk Desa Kaminaganoki.

Pada gambar 4.19 nomor (1) menunjukkan adegan di mana Suzu menggambar struktur *bunker*. *Camera shot* yang digunakan dalam adegan ini adalah *POV shot* yang menampilkan tangan yang sedang memegang pensil kertas yang sedang digambar dari arah penglihatan Suzu. Selain itu, terlihat bayangan rambut di kedua sisinya menunjukkan ia sedang dikelilingi orang dengan suasana di ruangan dengan lampu yang menyala saat malam hari. Dalam kertasnya terdapat gambar struktur ruang yang menjorok dalam ke gunung/bukit (*yama* / 山) dengan ventilasi (*tsuukikou* / 通気口) sebelah kanan dan tangga masuk (*ireguchi kaidan* / 入口階段) berada di sebelah kiri. Hal ini menunjukkan bahwa Suzu sedang menjadi pusat perhatian saat menggambar struktur *bunker*.

Pada gambar 4.19 nomor (2) menunjukkan adegan di mana Suzu membantu pembangunan *bunker*. *Camera shot* yang digunakan dalam kedua adegan adalah *establishing shot* yang menampilkan suasana orang-orang yang sedang gotong royong membangun *bunker*. Terlihat Suzu dengan kaos berwarna kuning dan

tudung merah muda menyerok tanah dengan sekop. Sedangkan, pada nomor (3) menampilkan sosok Suzu dari belakang sedang menyunggi dua ember tanah di kedua pundaknya yang akan diangkut ke atas bukit. Hal ini menunjukkan bahwa Suzu juga melakukan kegiatan fisik untuk berkontribusi dalam pembangunan *bunker*.

Dari dialog yang diucapkan oleh Suzu, ia membuat rancangan struktur dan membantu pembangunan *bunker* untuk masyarakat sekitar. Ketika perempuan ingin menunjukkan eksistensinya maka ia harus mempunyai *being-for-others*, yaitu kesadaran akan adanya subjek (manusia) lain. Manusia sebagai makhluk sosial membutuhkan orang lain, jadi tanpa adanya orang lain, maka manusia tidak dapat merealisasikan eksistensinya. Tokoh Suzu menunjukkan eksistensinya sebagai subjek yang memprakarsai pembuatan *bunker* serta berkontribusi dalam pembangunannya.

#### 4.3.2.3 Membuat resep makanan inovatif saat terjadi kelangkaan bahan makanan

Data 1 (menit ke 00:38:20 – 00:41:13)



(1)



(2)



(3)

**Gambar 4.20 Suzu mengambil bahan alami di sekitar rumah untuk membuat resep makanan yang inovatif**

すず : 配給が大分減りとった。イワシの干物の四匹で一家四人の三食分。。まあ菜っ葉だけの日よりはましではあるし、ここへ並んどったらそのうち卵の花も買えるじゃろう。

すず : スミレ、ハコベら、スギナ、タンポポ、カタバミ、イワシの干物、卵の花、馬鈴薯、さつまいも、大根、小麦粉、梅干の種。さつまいもを切りて、蒸す。スギナは軽くゆで、水にさらして刻む。小麦粉をおいもとスギナにつき混ぜて平たく丸める。お昼ご飯のできあがり。

周作の母 : ほうね、刈谷さんに教えてもろうたんね。

すず : お米の半分しかのうて、おいもの多いおかゆさんで。

周作の父 : なんの。

すず : ほいでも明日は任してつかあさい。

すず : 忠臣楠木公が籠城に耐ゆるため発明したる食糧増量の法。

すず : できあがり。これぞ楠木公ゆかりの難航飯！こちはお父さんのお弁当に。

周作 : 今朝はえらくご飯が多いのう。飯粒がふくらんだる。

周作の母 : こがいな炊き方があるんね。

すず : はい。

皆 : いただきます。

Suzu : *Haikyuu ga daibu heri totta. Iwashi no himono no yon hiki de ikka yo nin no san shokubun.. Maa nappa dake no hi yori wa mashi dewa arushi, koko e namin dottara sono uchi unohana mo kaeru jarou.*

- Suzu : *Sumire, hakobera, sugina, tanpopo, katabami, iwashi no himono, unohana, bareisho, satsumaimo, daikon, komugiko, umeboshi no tane. Satsumaimo o kirite, fukasu. Sugina wa karuku yude, mizu ni sarashite kizamu. Komugiko o oimo to sugina ni tsuki mazete, hirataku marumeru. Ohiru gohan no dekiagari.*
- Shuusaku : *Houne, Kariya-san ni oshiete moroutan ne.*  
no haha
- Suzu : *Okome no hanbun shikanoute, oimo no ooi okayusan de.*
- Shuusaku : *Nan no.*  
no chichi
- Suzu : *Hoide mo ashita wa makashite tsukaasai.*
- Suzu : *Chuushin Kusunoki Kou ga roujou ni Tayuru tame hatsumeishi taru shokuryou zouryou no hou.*
- Suzu : *Dekiagari. Kore zo Kusunoki Kou Yukari no nankoumeshi! Kochi wa otousan no o bentou ni.*
- Shuusaku : *Kesa wa eraku gohan ga ooi nou. Meshitsubu ga fukuran doru.*
- Shuusaku : *Kogaina takikata ga arun ne.*  
no haha
- Suzu : *Hai.*
- Mina : *Itadakimasu.*
- Suzu : *Barang yang didistribusikan semakin berkurang. Satu keluarga hanya mendapat empat ekor ikan sarden kering, tiga porsi untuk empat orang. Setidaknya lebih baik daripada hanya sayur. Kalau mengantri di sini, bisa membeli bunga unohana (deutzia).*
- Suzu : *Bunga sumire, bunga stellaria, daun paku ekor kuda, dandelion, daun semanggi, ikan sarden kering, unohana, kentang, ubi jalar, lobak, tepung terigu, biji plum. Potong ubi jalar dan kukus. Rebus daun paku ekor kuda dengan air mendidih. Campurkan dengan tepung terigu, ubi jalar dan tumbuhan paku ekor kuda dan buat adonan menjadi bulatan tipis. Hidangan untuk makan siang sudah selesai.*
- Ibu : *Hebat ya, Apa Kariya-san mengajarimu semua ini.*
- Shuusaku
- Suzu : *Beras dikurangi setengahnya dan membuat bubur dari ubi jalar.*
- Ayah : *Bagus sekali.*
- Shuusaku
- Suzu : *Besok saya akan menyiapkan sesuatu yang lebih menarik lagi.*
- Suzu : *Demi mempertahankan kastil, Kusakoki (Samurai zaman Kamakura) yang setia, menciptakan resep ini untuk meningkatkan cadangan bahan makanan.*



Suzu : Selesai, *nankoumeshi* Kusunoki yang terkenal! Ini untuk mengisi bekal makan ayah mertua.  
Shuusaku : Pagi-pagi sudah mendapat makanan yang menggairahkan begini. Semua butiran berasnya mengembang besar.  
Ibu : Ternyata ada cara memasak seperti ini ya.  
Shuusaku  
Suzu : Iya.  
Semua : Selamat makan.

Adegan ini menceritakan kejadian di mana Suzu membuat modifikasi resep makanan dengan bahan-bahan alami untuk mencegah kelaparan saat terjadi kelangkaan bahan makanan. Pada bulan Mei tahun ke-19 Showa (1944), bahan makanan yang didistribusikan kepada masyarakat semakin sedikit sehingga bahan makanan menjadi langka. Suzu pun memiliki ide untuk membuat modifikasi resep makanan dari temannya, Kariya dengan bahan-bahan alami di lingkungan sekitar. Hasilnya, ia berhasil membuat resep yang dinamainya *nankoumeshi* (nasi *nankou*) dengan menghemat bahan, tapi tetap mengenyangkan perut.

Pada gambar 4.20 nomor (1) menunjukkan adegan di mana mengambil bahan untuk membuat resep masakan. *Camera shot* yang digunakan dalam adegan ini adalah *establishing shot* yang menampilkan Suzu sedang menundukkan badan dan mengambil tanaman di sekitar jalan dengan latar gunung Haigamine. Kemudian, pada nomor (2) adalah *long shot* yang menunjukkan adegan di mana Suzu sedang duduk sambil memikirkan ide resep makanan dari semua bahan yang telah dikumpulkannya. Hal ini menunjukkan bahwa Suzu melakukan usaha untuk mengasah potensi atau kemampuan diri dan ingin mendapat pengakuan atas eksistensinya.



Pada gambar 4.20 nomor (3) menunjukkan stempel merah bergambar Samurai Kusunoki yang ada di buku catatan Suzu. *Camera shot* yang digunakan dalam adegan ini adalah *close up shot* dengan *camera moves* tipe *truck in*, jadi kamera bergerak mendekati gambar seorang samurai berkuda bernama Kusunoki tersebut. Dikutip dari artikel yang ditulis oleh F.W Seal <sup>17</sup>, Kusunoki Masashige adalah samurai akhir zaman Kamakura yang ahli dalam strategi militer dan setia mendukung kekuasaan Kaisar Go-Daigo. Pada awalnya, ia mendapat status sebagai musuh Keshogunan kemudian menjadi pengawal setia Kaisar karena telah berhasil meruntuhkan Keshogunan Kamakura dan mengembalikan kekuasaan Kaisar.

Pada saat pemberontakan Takauji dimulai, ia diperintahkan Kaisar untuk melawan Takauji. Walaupun tahu bahwa ia akan sulit mengalahkan pasukan Takauji yang memiliki jumlah lebih besar, tapi ia tetap mengorbankan diri demi Kaisar. Pada akhirnya, ia melakukan *harikiri* (bunuh diri) sebelum ditangkap oleh Takauji. Setelah kematiannya, Kaisar Meiji memberikan gelar *nankou* (楠公) atau *dainankou* (大楠公) kepada Kusunoki yang melambangkan kesetiaan, keberanian dan pengabdian kepada Kaisar. Walaupun kalah dalam perang, kisah kepahlawanan Masashige di medan perang dijadikan "teladan kesetiaan" (*chuusin no kagami*/ 忠臣の鑑) dan "teladan bagi orang Jepang" (*Nihon-jin no kagami*/ 日本人の鑑). Hal ini menunjukkan bahwa Suzu terinspirasi dengan kesetiaan,

<sup>17</sup> "Kusunoki Masashige: 1294-1336". Diakses pada tanggal 13 Maret 2018 pukul 20.47, dari <http://www.samurai-archives.com/masashige.html>

kejeniusan dan keberanian Kusunoki dalam perang sehingga ia memberi nama resep nasi tersebut dengan sebutan *nankoumeshi* (Nasi Kusunoki).

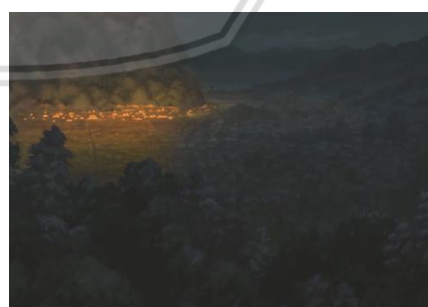
Dari dialog yang diucapkan oleh Suzu, ia mengumpulkan bahan-bahan alami untuk membuat resep makanan yang terinspirasi dari Kusunoki dan menghemat bahan makanan. Ketika perempuan ingin menunjukkan eksistensinya maka ia harus mempunyai *being-for-others*, yaitu kesadaran akan adanya subjek (manusia) lain. Manusia sebagai makhluk sosial membutuhkan orang lain, jadi tanpa adanya orang lain, maka manusia tidak dapat merealisasikan eksistensinya. Tokoh Suzu menunjukkan eksistensinya sebagai subjek yang bebas berkreaitivitas, menjadi penolong saat kelangkaan bahan makanan dan mampu berperang membela negara (patriotik) seperti Kusunoki, walaupun tidak berada di garis depan medan pertempuran.

#### 4.3.2.4 Menolong korban serangan udara dan bom atom

Data 1 (menit ke 01:31:28 – 01:31:50)



(1)



(2)



(3)



(4)

**Gambar 4.21 Suzu menyediakan tempat dan alat pengobatan bagi korban serangan bom api (*flare bomb*)**

近所の人 : すまんが使ってもええか?

すず : はあ、どうぞ。

*Kinjo no* : *Suman ga tsukatte mo ee ka?*

*hito*

*Suzu* : *Haa, douzo.*

Tetangga : Maaf, boleh saya memakainya?

Suzu : Ya, Silahkan.

Adegan ini menceritakan kejadian pada malam hari tanggal 1 Juli tahun ke-20 Showa (1945) di mana kota Kure dihancurkan dengan bom api (*flare bomb*) yang dijatuhkan dari atas langit oleh Sekutu. Suzu mempersilahkan penduduk yang menjadi korban bom api berlindung sementara ke rumahnya. Keesokan harinya, Suzu ikut membantu korban serangan bom api yang telah banyak menghanguskan rumah penduduk. Karena rumahnya masih selamat, ia menyediakan tempat perlindungan sementara, menyediakan minum dan alat pengobatan.

Pada gambar 4.21 nomor (1) menunjukkan adegan di mana bom api yang meledak di atas tanah. *Camera shot* yang digunakan dalam adegan ini adalah *long shot* yang menampilkan beberapa bom api yang telah dijatuhkan dari langit

meledak di atas tanah atau lahan bukit sekitar rumah keluarga Houjou. Kemudian, pada nomor (2) *amera shot* yang digunakan dalam adegan ini adalah *establishing shot* yang menampilkan pemandangan kota Kure yang sebagian area sudah hangus terbakar karena ledakan bom api.

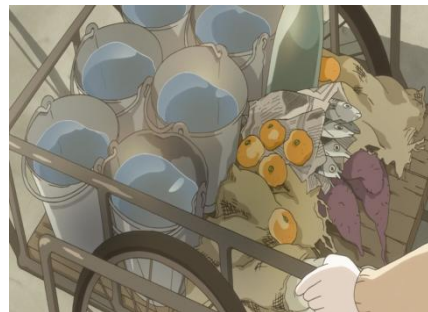
Pada gambar 4.21 nomor (3) menunjukkan adegan di mana Suzu memberikan minuman kepada warga yang terluka. *Camera shot* yang digunakan dalam adegan ini adalah *establishing shot* yang menampilkan keadaan rumah Suzu yang berada di atas bukit masih utuh sehingga banyak warga yang mengungsi. Ia juga terlihat membawakan segelas air kepada seorang warga yang terluka. Kemudian, pada nomor (4) adalah *long shot* yang menunjukkan adegan di mana Suzu sedang mengambil ember air dan mempersilahkan warga untuk mengambil kain perban yang digantung. Hal ini menunjukkan bahwa Suzu melakukan usaha untuk menolong warga yang sedang mengungsi di rumahnya.

Dari dialog yang diucapkan oleh Suzu, ia mempersilahkan seorang warga yang terluka menggunakan kain perban yang disediakan olehnya. Ketika perempuan ingin menunjukkan eksistensinya maka ia harus mempunyai *being-for-others*, yaitu kesadaran akan adanya subjek (manusia) lain. Manusia sebagai makhluk sosial membutuhkan orang lain, jadi tanpa adanya orang lain, maka manusia tidak dapat merealisasikan eksistensinya. Tokoh Suzu menunjukkan eksistensinya sebagai subjek yang bebas dan menjadi penolong bagi korban bom api di Desa Kaminaganoki, Kure.

Data 2 (menit ke 01:53:33 – 01:54:00)



(1)



(2)

**Gambar 4.22 Suzu menukar pakaiannya untuk membeli bahan makanan untuk korban bom atom**

すず : ええんですか？あんとに洋服を交換して。  
刈谷 : ええんよ。

Suzu : *Een desu ka? Anto ni youfuku o koukanshite.*  
Kariya : *Een yo.*

Suzu : Tidak apa-apakah? Menukarkan pakaian (gaya Barat) yang bagus seperti itu.

Kariya : Iya.

Adegan ini menceritakan kejadian di mana Suzu bersama Kariya menukarkan pakaian dengan bahan makanan yang akan disumbangkan kepada sesama korban perang. Pada tanggal 6 Oktober tahun ke-20 Showa (1945), tokoh Suzu menukarkan kimono pernikahannya bersama Kariya, teman asosiasi *Rinpohan*.

Pada gambar 4.22 nomor (1) menunjukkan adegan di mana Suzu menukarkan pakaian kepada penjual. *Camera shot* yang digunakan dalam adegan ini adalah *long shot* yang menampilkan Suzu sedang menunjukkan kain merah muda dengan motif bunga *tsubaki* berarti kimono pernikahannya kepada penjual. Kemudian, Pada gambar 4.22 nomor (2) adalah *close up shot* yang menunjukkan adegan di



mana Suzu sedang mendorong gerobak berisi bahan makanan dan air. Hal ini menunjukkan bahwa pakaian yang sudah mereka tukar menjadi bahan makanan yang sangat bermanfaat dan menolong banyak korban.

Dari dialog yang diucapkan oleh Suzu, ia justru khawatir dengan Kariya yang menukar pakaiannya, sedangkan ia sendiri malah menukarkan kimono pernikahannya dengan bahan makanan. Hal ini menunjukkan bahwa Suzu melakukan semua hal yang bisa ia lakukan untuk membantu orang-orang di sekitarnya dengan senang hati. Ketika perempuan ingin menunjukkan eksistensinya maka ia harus mempunyai *being-for-others*, yaitu kesadaran akan adanya subjek (manusia) lain. Manusia sebagai makhluk sosial membutuhkan orang lain, jadi tanpa adanya orang lain, maka manusia tidak dapat merealisasikan eksistensinya. Tokoh Suzu menunjukkan eksistensinya sebagai subjek yang bebas dan menjadi penolong bagi orang-orang di sekitarnya.

**Data 3 (menit ke 01:59:42 – 02:01:24)**



(1)



(2)

**Gambar 4.23 Suzu mengadopsi anak kecil korban bom atom Hiroshima**

すず : ありがとう。ええよ、食べなさい。



女の子 : 呉？  
 すず : そうよ、ここが呉。  
 周作 : 九つの嶺に守られとるんで、ほいで九嶺いうんで。右のんは休山。左のんは鉢巻山。ほいで真ん中のんが灰ヶ嶺。あのすそがわしらの家じゃ。

周作の母 : この子。。  
 周作の父 : ものすごい。。シラミじゃ！  
 周作の母 : 大鍋に湯をわかし。着とるもんもみんな煮るで！  
 すず : はい。  
 周作 : とりあえずお風呂かのう。  
 すず : この子は最後のほうがええんじゃないですか？  
 周作 : まあ。。とにかく風呂へ。。

Suzu : *Arigatou. Ee yo, tabenasai.*

Onna no ko: *Kure?*

Suzu : *Sou yo, koko ga Kure.*

Shuusaku : *Kokonotsu no mine ni mamoraretorunde, hoide kyuurei iunde. Migi non wa Yasumiyama. Hidari non wa Hachimakiyama. Hoide mannaka non ga haigemine. Ano suso ga washira no ie ja.*

Shuusaku : *Kono ko.. no haha*

Shuusaku : *Monosugoi... Shirami ja! no chichi*

Shuusaku : *Oo nabe ni yu o wakashi. Kitoru mon mo minna nirude! no haha*

Suzu : *Hai.*

Shuusaku : *Toriaezu ofuro ka nou.*

Suzu : *Kono ko wa saigo no hou ga een janai desu ka?*

Shuusaku : *Maa.. Tonikaku furo e...*

Suzu : Terimakasih. Boleh, makan saja.

Anak kecil : Kure?

Suzu : Benar, ini adalah Kure.

Shuusaku : Sembilan puncak gunung melindungi kota kita. Makanya disebut Kure. Di sebelah kanan ada gunung yasumi. Di sebelah kiri ada gunung hachimaki. Lalu, di tengah-tengah adalah haigemine. Di kaki gunung tersebut adalah rumah kita.

Ibu : Anak ini...

Shuusaku  
Ayah : Sangat banyak kutu.  
Shuusaku  
Ibu : Panaskan air untuk mandi. Hangatkan pakaian yang akan  
Shuusaku dipakainya.  
Suzu : Baiklah.  
Shuusaku : Ngomong-ngomong, siapa yang memandikannya?  
Suzu : Sepertinya sudah lama sejak terakhir kali dia mandi kan?  
Shuusaku : Ya sudahlah, ayo ke kamar mandi...

Adegan ini menceritakan kejadian di mana Suzu mengadopsi anak kecil yang menjadi korban bom atom Hiroshima. Pada tanggal 21 Januari tahun ke-21 Showa (1946), Suzu berkunjung ke rumah neneknya di Desa Kusatsu, Hiroshima. Dalam perjalanan pulang, ia kebetulan bertemu dengan Shuusaku, suaminya kemudian berhenti untuk makan bekal bersama. Tiba-tiba, ada seorang anak kecil dengan pakaian compang-camping dan tubuh yang kotor yang mengambil *onogiri* (nasi kepal) yang terjatuh di tanah. Suzu menyuruhnya untuk makan *onigiri* tersebut. Ia pun kaget karena anak itu sampai memakan butiran nasi di wajahnya lalu memeluk lengannya dengan erat. Akhirnya, Suzu merasa iba dan memutuskan untuk membawanya pulang bersama ke Kure.

Pada gambar 4.23 nomor (1) menunjukkan adegan di mana Suzu membalas pelukan anak kecil tersebut. *Camera shot* yang digunakan dalam adegan ini adalah *close up shot* dengan sudut kamera (*camera angle*) tipe *profile* sehingga adegan memfokuskan pada anak kecil yang memeluk Suzu dengan erat. Walaupun tubuh dan pakaian anak itu sangat kotor, Suzu tidak merasa jijik malah membalas pelukan anak tersebut. Kemudian, pada nomor (2) menunjukkan adegan di mana Suzu akan memandikan anak tersebut. *Camera shot* yang digunakan dalam adegan ini adalah *medium shot* yang memfokuskan adegan di

mana Suzu sedang duduk sambil melepaskan pakaian anak tersebut dengan tersenyum. Hal ini menunjukkan kepedulian Suzu untuk menolong dan merawat anak tersebut.

Dari dialog yang diucapkan oleh Suzu, ia menyuruh anak kecil tersebut memakan *onigiri*, lalu membawanya pulang ke Kure dan memandikannya. Hal ini menunjukkan bahwa Suzu mau menolong dan berbagi dengan orang yang membutuhkan. Ia bahkan tidak membawa anak tersebut ke tempat perlindungan anak, tapi justru membawa pulang dan merawat anak itu sendiri. Ketika perempuan ingin menunjukkan eksistensinya maka ia harus mempunyai *being-for-others*, yaitu kesadaran akan adanya subjek (manusia) lain. Manusia sebagai makhluk sosial membutuhkan orang lain, jadi tanpa adanya orang lain, maka manusia tidak dapat merealisasikan eksistensi dan identitasnya. Tokoh Suzu menunjukkan eksistensinya sebagai subjek dengan menjadi penolong bagi anak kecil korban bom atom tersebut. Selain itu, menunjukkan identitas Suzu sebagai orang yang baik hati dan suka menolong.

#### 4.4 Imanensi menuju Transendensi

Sesuai dengan teori Feminisme Eksistensialis Beauvoir yang telah dijelaskan dalam Bab II, selama ini perempuan terkurung dalam imanensi, yaitu konsep yang dibuat laki-laki untuk mendominasi, menutupi dan membatasi ruang gerak perempuan sehingga tidak dapat hidup otentik. Konsep tersebut telah berkembang dan mengakar dalam masyarakat, membentuk kebudayaan patriarki yang menjadikan perempuan adalah objek dari laki-laki. Oleh karena itu,

perempuan harus mentransendensi dirinya agar hidup otentik atau mampu menciptakan pola hidup sendiri, bersikap mandiri dan mampu menentukan sendiri apa yang menjadi keyakinannya. Penulis menemukan gambaran bahwa tokoh Urano Suzu mentransendensi diri dari imanensi yang membatasinya dengan melakukan dua dari empat strategi yang dikemukakan oleh Beauvoir (2011: 795), sebagai berikut:

#### 4.4.1. Bekerja untuk mencapai Transformasi Sosial

Budaya patriarki mereduksi (mengurangi) ruang gerak perempuan sehingga kedudukannya menjadi rendah dan perannya hanya sebagai objek laki-laki. Oleh karena itu, perempuan harus mentransendensi diri untuk keluar dari belenggu budaya patriarki. Salah satunya, melakukan usaha untuk mencapai transformasi sosial, yaitu mengubah kedudukan dan peran perempuan dengan terlibat dalam kegiatan di luar rumah yang mendukung masyarakat.

Tokoh Urano Suzu dalam *anime* ini menunjukkan usaha untuk melakukan transendensi diri dengan mencapai transformasi sosial. Dari data yang ada dalam sub Bab 4.1.2. menunjukkan bahwa Suzu terkurung dalam imanensi, yaitu sistem *Ie* (sistem keluarga tradisional Jepang) yang sangat merendahkan kedudukan perempuan sebagai istri (*shufu*) dan menantu (*yome*), serta membatasi ruang geraknya dalam lingkup domestik. Akan tetapi, pada data dalam sub Bab 4.3.2.1 menunjukkan bahwa Suzu mampu mentransendensi dirinya dengan aktif dalam asosiasi masyarakat, yaitu *Kaminaganoki Rinpohan* (Asosiasi Rukun Tetangga Desa Kaminaganoki) dan *Dai Nippon Fujinkai* (Asosiasi Wanita seluruh Jepang). Hal ini menunjukkan bahwa peran dan kedudukan Suzu yang awalnya hanya

objek (*the other*) yang terkurung dalam lingkup domestik berubah dengan mempunyai peran subjek (*the self*) sebagai anggota yang aktif berkontribusi dalam masyarakat.

#### 4.4.2. Menolak Ke-Liyan-annya

Selain transformasi sosial, perempuan dapat mentransendensi diri dengan menolak ke-liyan-annya sebagai objek (*the other*) dan menunjukkan eksistensinya sebagai subjek (*the self*) yang hidup otentik. Menjadi otentik berarti menciptakan cara dan pola hidup sendiri, serta membebaskan tubuh perempuan dari nilai yang tidak dipilihnya secara bebas sehingga dapat mendefinisikan sendiri makna eksistensinya.

Tokoh Urano Suzu dalam *anime* ini menunjukkan usaha untuk menolak ke-liyan-annya dan mensubjekkan dirinya. Dari data dalam sub Bab 4.1. menunjukkan bahwa Suzu harus menegaskan dan membiarkan diri menjadi objek (*the other*) yang terkurung dalam imanensi yang membatasinya yaitu sistem *Ie*. Selain itu, bentuk imanensi juga ditemukan pada sub Bab 4.2. berupa mitos mengenai kecantikan, keterampilan domestik, serta konsep *Ryousaikenbo* dan *Kodakara Butai* bagi perempuan Jepang sehingga membenarkan pikiran Suzu untuk percaya bahwa tugasnya sebagai perempuan adalah mengabaikan, mengorbankan dan menegaskan dirinya untuk mencapai pandangan ideal dalam masyarakat tersebut. Akan tetapi, pada data dalam sub Bab 4.3. menunjukkan bahwa Suzu mampu mentransendensi dirinya dengan menolak ke-liyan-annya sebagai objek (*the other*) karena ia menyadari dan mengaktualisasikan eksistensinya sebagai subjek (*the self*) yang hidup otentik.

Dari analisis data yang telah dikumpulkan dalam data sebelumnya, maka penulis mengelompokkan hasil analisis yang termasuk faktor penyebab dan bentuk eksistensi tokoh Urano Suzu sesuai dengan teori Feminisme Eksistensialis Simone De Beauvoir.

Faktor penyebab tokoh Urano Suzu menunjukkan eksistensinya sebagai perempuan ditemukan pada sub Bab 4.1., 4.2 dan 4.3.1 sebanyak empat belas data. Pertama, *The Self* dan *The Other*. Dalam sub Bab 4.1 ini, penulis menemukan berbagai gambaran yang menunjukkan bahwa tokoh Urano Suzu dituntut dan bahkan mengidentifikasikan diri sebagai *the other* (liyan) sehingga menjadi menyebabkan tokoh menunjukkan eksistensinya, sebagai berikut: (1) kedudukan sebagai objek yang harus menegaskan diri. Tokoh Urano Suzu menegaskan eksistensinya sebagai manusia yang harusnya menjadi subjek (*the self*), dengan mengidentifikasikan diri sebagai objek (*the other*) yang harus mengorbankan diri sendiri. (2) terkurung dalam sistem *Ie*. Tokoh Urano Suzu menjadi menantu (*yome*) yang memiliki kedudukan paling rendah di dalam keluarga suaminya, sehingga terkurung dalam kehidupan sebagai objek (*the other*) yang harus tunduk dan patuh terhadap anggota keluarga yang lain.

Kedua, Mitos Perempuan. Dalam sub Bab 4.2 ini, penulis menemukan berbagai gambaran mitos yang menuntut tokoh Urano Suzu mengorbankan dan menegaskan dirinya untuk mencapai pandangan ideal dalam masyarakat patriarki di Jepang sehingga menyebabkan tokoh menunjukkan eksistensinya, sebagai berikut: (1) dituntut berpenampilan sesuai standar ideal laki-laki. Tokoh Urano Suzu dituntut untuk selalu berpenampilan cantik ideal sebagai istri karena adanya

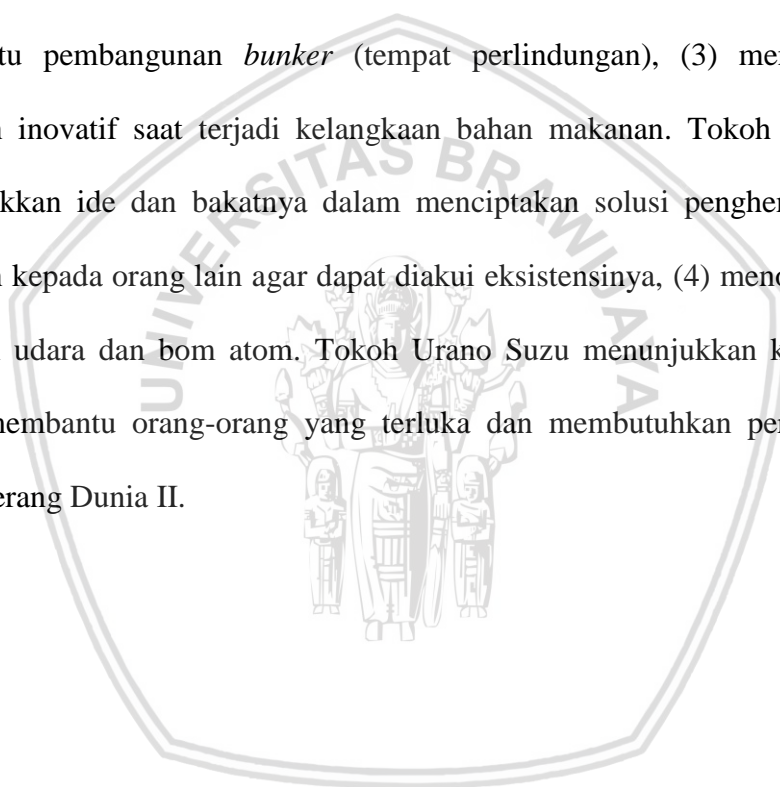


konstruksi bahwa perempuan adalah sosok yang dilihat dan dinilai oleh laki-laki, (2) dituntut pandai dalam keterampilan domestik. Tokoh Urano Suzu dituntut menguasai keterampilan domestik seperti menjahit karena adanya konstruksi bahwa perempuan adalah sosok yang diam, lembut dan telaten sehingga harus menguasai hal yang bertentangan dengan keperkasaan laki-laki. (3) dituntut menaati konsep *Ryousaikenbo* dan *Kodakara Butai*. Tokoh Urano Suzu dituntut untuk melahirkan anak sehingga dapat meneruskan garis keturunan suami dan menambah prajurit baru (SDM) yang akan berjuang demi mendukung Kekaisaran Jepang dalam Perang Dunia II.

Ketiga, sub Bab 4.3 mengenai eksistensi perempuan terbagi lagi menjadi *Being-for-itself* (Ada-bagi-dirinya) dan *Being-for-others* (Ada-untuk-yang lain). Dalam sub Bab 4.3.1 yaitu *Being-for-itself*, penulis menemukan berbagai gambaran yang menunjukkan bahwa tokoh Urano Suzu mampu menyadari dan memaknai eksistensinya sehingga menyebabkan tokoh menunjukkan eksistensinya tersebut, sebagai berikut: (1) keinginan untuk berjuang dalam perang. Tokoh Urano Suzu menunjukkan tekad untuk membela negara dan keinginan berjuang sampai titik darah penghabisan walau memiliki keterbatasan fisik, (2) keinginan untuk maju dan tidak terpuruk dalam kesedihan akibat kehilangan orang-orang yang disayangi. Tokoh Urano Suzu bangkit dari keterpurukan dan menyadari eksistensinya sebagai subjek yang berhak untuk bebas dan bahagia.

Bentuk eksistensi tokoh Urano Suzu sebagai perempuan ditemukan pada sub Bab 4.3.2 sebanyak sembilan data. Dalam sub Bab 4.3.2 yaitu *Being-for-*

*others*, penulis menemukan berbagai gambaran tokoh Urano Suzu menunjukkan dan mempertahankan eksistensinya sebagai subjek, sebagai berikut: (1) aktif dalam asosiasi masyarakat. Tokoh Urano Suzu aktif mengikuti kegiatan asosiasi *Kaminaganoki Rinpohan* (Asosiasi Rukun Tetangga Desa Kaminaganoki) dan *Dai Nippon Fujinkai* (Asosiasi Wanita seluruh Jepang), (2) ikut serta membangun *bunker* untuk penduduk Naganoki. Tokoh Urano Suzu merancang struktur dan membantu pembangunan *bunker* (tempat perlindungan), (3) membuat resep makanan inovatif saat terjadi kelangkaan bahan makanan. Tokoh Urano Suzu menunjukkan ide dan bakatnya dalam menciptakan solusi penghematan bahan makanan kepada orang lain agar dapat diakui eksistensinya, (4) menolong korban serangan udara dan bom atom. Tokoh Urano Suzu menunjukkan kontribusinya dalam membantu orang-orang yang terluka dan membutuhkan pertolongannya dalam Perang Dunia II.



## BAB V

### KESIMPULAN DAN SARAN

Pada Bab V ini, penulis akan menjelaskan garis besar kesimpulan yang diperoleh ketika melakukan penelitian dalam skripsi berjudul “Eksistensi Perempuan di Masa Perang Dunia II yang Tergambar Pada Tokoh Urano Suzu dalam *Anime Kono Sekai no Katasumi ni* Karya Sutradara Sunao Katabuchi” dan memberikan saran tentang penelitian-penelitian selanjutnya.

#### 5.1. Kesimpulan

Adanya stereotip negatif dari sudut pandang biologis yang menyatakan bahwa perempuan lebih lemah dari laki-laki menyebabkan kedudukan perempuan dianggap sebagai objek yang berada di bawah laki-laki. Namun, tidak ada bukti kuat yang menunjukkan adanya korelasi antara kondisi biologis dengan perbedaan perilaku. Stereotip negatif tersebut diciptakan oleh laki-laki yang ingin menguasai perempuan sehingga lambat laun berkembang menjadi kebudayaan patriarki. Jadi, faktor yang selama ini mempengaruhi kedudukan perempuan yang tidak setara dengan laki-laki adalah kebudayaan yang mengonstruksi masyarakat itu sendiri.

Budaya patriarki yang telah mengakar dalam masyarakat sangat merendahkan kedudukan perempuan. Keberadaan atau eksistensi perempuan hanya dinilai dari keterampilannya melakukan pekerjaan domestik dan mengikuti konstruksi yang ada di masyarakat terutama mengenai femininitasnya. Hal ini mendorong lahirnya pemikiran feminisme eksistensial yang dikembangkan oleh

Simone De Beauvoir dalam bukunya *The Second Sex*. Beauvoir mengemukakan bahwa laki-laki menganggap dirinya sebagai subjek (*the self*) sedangkan perempuan hanya dianggap sebagai “*second sex*” dan objek (*the other*) bagi laki-laki. Feminisme eksistensial merupakan kajian yang melihat adanya ketimpangan pandangan antara keberadaan laki-laki dan perempuan, sehingga perempuan harus menunjukkan kebebasan eksistensinya agar mendapat kesamaan hak seperti halnya laki-laki.

Setelah meneliti dan menganalisis tentang kehidupan tokoh Urano Suzu dengan menggunakan teori Feminisme Eksistensialis Simone de Beauvoir, penulis menyimpulkan hasil analisis yang termasuk faktor penyebab dan bentuk-bentuk eksistensi yang ditunjukkan oleh tokoh Urano Suzu sebagai perempuan di masa Perang Dunia II. Faktor penyebab tokoh Urano Suzu menunjukkan eksistensinya, sebagai berikut: (1) kedudukan sebagai objek yang harus menegasikan diri, (2) terkurung dalam sistem *Ie*, (3) dituntut berpenampilan sesuai standar ideal laki-laki, (4) dituntut pandai dalam keterampilan domestik, (5) dituntut menaati konsep *Ryousaikenbo* dan *Kodakara Butai*, (6) keinginan untuk berjuang dalam perang, (7) keinginan untuk maju dan tidak terpuruk dalam kesedihan akibat kehilangan orang-orang yang disayangi. Bentuk eksistensi yang ditunjukkan oleh tokoh Urano Suzu, sebagai berikut: (1) aktif dalam asosiasi masyarakat, (2) ikut serta membangun *bunker* untuk penduduk Naganoki, (3) membuat resep makanan inovatif saat terjadi kelangkaan bahan makanan, (4) menolong korban serangan udara dan bom atom.

Dari faktor penyebab dan bentuk eksistensi tersebut, penulis menemukan adanya gambaran imanensi yang membatasi tokoh Urano Suzu, yaitu sistem keluarga tradisional Jepang (*Ie*) serta mitos kecantikan, keterampilan domestik, serta konsep *Ryousaikenbo* dan *Kodakara Butai* bagi perempuan Jepang. Oleh karena itu, tokoh Urano Suzu mentransendensi diri dari imanensi yang membatasinya dengan melakukan strategi, sebagai berikut: (1) bekerja untuk mencapai transformasi sosial. Suzu mentransendensi dirinya dengan mendefinisikan kembali peran dan kedudukan yang awalnya hanya sebagai objek (*the other*) yang terkurung dalam lingkup domestik berubah dengan mempunyai peran subjek (*the self*) sebagai anggota yang aktif berkontribusi dalam masyarakat, yaitu *Kaminaganoki Rinpohan* (Asosiasi Rukun Tetangga Desa Kaminaganoki) dan *Dai Nippon Fujinkai* (Asosiasi Wanita seluruh Jepang), (2) menolak ke-liyan-annya. Suzu mentransendensi dirinya dengan menolak ke-liyan-annya dengan menyadari (*Being-for-itself*) dan mengaktualisasikan eksistensinya (*Being-for-others*) sebagai subjek yang hidup otentik dan membebaskan diri dari nilai-nilai yang mengekang peran perempuan.

## 5.2. Saran

Berdasarkan penelitian yang telah dilakukan, penulis mengemukakan beberapa saran untuk pengembangan bagi peneliti selanjutnya, sebagai berikut:

1. Dalam penelitian ini, penulis meneliti tokoh Urano Suzu dengan menggunakan teori feminisme eksistensialis Simone De Beauvoir. Maka,

peneliti selanjutnya disarankan untuk mengkaji lebih dalam bagaimana dampak psikologis tokoh sebagai korban Perang Dunia II di Jepang.

2. Peneliti selanjutnya disarankan untuk mengkaji *anime Kono Sekai no Katasumi ni* lebih dalam lagi dengan menggunakan pendekatan historis mengenai fakta-fakta sejarah dalam Perang Dunia II di Jepang sehingga dapat diperoleh perbandingan dari kedua penelitian dan memperkaya pengetahuan serta informasi yang disajikan dalam *anime* tersebut.





## DAFTAR PUSTAKA

Sumber Buku dan Jurnal:

- Anderson, Marnie S. 2006. *Kishida Toshiko and the Rise of the Female Speaker in Meiji Japan*. *U.S. Japan Women's Journal* No. 30. United States: Smith College.
- Anwar, Etty N. 2007. *Ideologi Keluarga Tradisional "Ie" dan Kazoku Kokka pada Masyarakat Jepang Sebelum dan Sesudah Perang Dunia II*. *Wacana: Jurnal Ilmu Pengetahuan Budaya*. Volume 9. Nomor 2 (hal 194-205). Jakarta: Universitas Indonesia.
- Arikunto, Suharsimi. 2013. *Prosedur Penelitian: Suatu Pendekatan Praktik*. Jakarta: Rineka Cipta.
- Beauvoir, Simon De. 2011. *The Second Sex*. New York: Vintage Books.
- Benedict, Ruth. 1982. *Pedang Samurai dan Bunga Seruni: Pola-Pola Kebudayaan Jepang*. Jakarta: Sinar Harapan.
- Brenner, Robin E. 2007. *Understanding Manga and Anime*. Westport: Libraries Unlimited.
- Fukutake, Tadashi. 1988. *Masyarakat Jepang Dewasa Ini*. Jakarta: Gramedia.
- Fowler, Mike S. 2002. *Animation Background Layout: From Student to Professional*. Canada: Fowler Cartooning Ink
- Hartono, Mudji. 2007. *Wanita Jepang dalam Perspektif Historis*. *Jurnal: Mozaik*. Volume 2. Nomor 1. Yogyakarta: Universitas Negeri Yogyakarta.
- Jabrohim. 2012. *Teori Penelitian Sastra*. Yogyakarta: Pustaka Pelajar.
- Korn, Jerry. 1986. *Jepang Tersulut Perang*. Jakarta: Tira Pustaka.
- Koyama, Takashi. 1961. *The Changing Social Position of Women in Japan*. Switzerland: UNESCO.
- Mackie, Vera. 2003. *Feminism in Modern Japan: Citizenship, Embodiment and Sexuality*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Moleong, Lexy J. 2013. *Metodologi Penelitian Kualitatif*. Bandung: PT Remaja Rosda Karya.

- Molony, Barbara. 2000. *Women's Rights, Feminism, and Suffragism in Japan, 1870-1925. Woman Suffrage: The View from the Pacific*. Volume 69. Nomor 4 (hal 639-661). California: University of California Press.
- Lebra, Takie. 1984. *Japanese Women: Constraint and Fulfillment*. Honolulu: University of Hawaii Press.
- Lie, Shirley. 2005. *Pembebasan Tubuh Perempuan: Gugatan Etis Simone de Beauvoir terhadap Budaya Patriarkat*. Jakarta: Grasindo.
- Okamura, Masu. 1983. *Peranan Wanita Jepang*. Jakarta: Yayasan Obor Indonesia.
- Ranang, A.S dkk. 2010. *Animasi Kartun, dari Analog Sampai Digital*. Jakarta: Indeks.
- Ratna, Nyoman Kutha. 2012. *Teori, Metode dan Teknik Penelitian Sastra*. Yogyakarta: Pustaka Pelajar.
- Sugihastuti, Itsna Hadi Saptiawan. 2010. *Gender dan Inferioritas Perempuan: Praktik Kritik Sastra Feminis*. Yogyakarta: Pustaka Pelajar.
- Silalahi, Ulber. 2006. *Metode Penelitian Sosial*. Bandung: Refika Aditama.
- Suryajaya, Martin. 2009. *Imanensi dan Transendensi*. Jakarta: Penerbit AksiSepihak.
- Tobing, Ekayani. 2006. *Keluarga Tradisional Jepang: Dalam Perspektif Sejarah dan Perubahan Sosial*. Universitas Indonesia.
- Tong, Rosemarie Putnam. 2010. *Feminist Thought: Pengantar Paling Komprehensif kepada Aliran Utama Pemikiran Feminis*. Yogyakarta: Jalasutra.
- Watanabe, Yoko. 2011. *Women, Work, and Education in Modern Japan An observation of the career life and the social role of Yayoi Yoshioka*. Kyoto: Kyoto University
- Wulandari, H Endah. 2003. *Gerakan Feminisme Jepang: Studi tentang Gerakan protes Ketidakadilan terhadap Perempuan pada Awal Zaman Modern*. Dimuat dalam *Wacana: Jurnal Ilmu Pengetahuan Budaya*. Volume 5. Nomor 1 (hal 12-32). Jakarta: Universitas Indonesia.
- Wolf, Naomi. 2002. *The Beauty Myth: How Images of Beauty are Used Against Women*. New York: HarperCollins Publishers Inc.

## Sumber Internet:

“受賞・ミネート(jushou / mineeto)”. Official Website *Kono Sekai no Katasumi ni*. Diakses 8 April 2017 pukul 13:48, dari: [www.konosekai.jp/award](http://www.konosekai.jp/award)

Komatsu, Mikikazu. 2017. *Japan Box Office: "In This Corner Of The World" Has Earned 2,5 Billion Yen in 19 Weeks*. Diakses 8 April 2017 pukul 14:18, dari: [www.crunchyroll.com/anime-news/2017/02/14/japan-box-office-in-this-corner-of-the-world-has-earned-25-billion-yen-in-19-weeks](http://www.crunchyroll.com/anime-news/2017/02/14/japan-box-office-in-this-corner-of-the-world-has-earned-25-billion-yen-in-19-weeks)

Narayan, Saarang. 2016. *Women in Meiji Japan: Exploring the Underclass of Japanese Industrialization*. Volume 8. Nomor 02 (hal 1-3). Diakses 24 Oktober 2017 pukul 12:30, dari: <http://www.inquiriesjournal.com/articles/1369/3/women-in-meiji-japan-exploring-the-underclass-of-japanese-industrialization>

Snp. 椿の花言葉が素敵☆色によって変わる美しい意味をご紹介します！(tsubaki no hana kotoba ga suteki iro ni yotte kawaru utsukushii imi o goshoukai). Diakses 5 Maret 2018 pukul 11:19, dari: <https://ar-flower.com/tubakihanakotoba0430/>

(n.d.) 町内会 (ちょうないかい chounaikai). コトバンク (kotobanku). Diakses 24 Oktober 2017 pukul 12:42, dari: <https://kotobank.jp/word/%E7%94%BA%E5%86%85%E4%BC%9A-98123>

(n.d.) 婦人標準服 (fujin hyoujun fuku). Diakses 4 April 2018 pukul 13:20 dari: [http://blog.livedoor.jp/mukashi\\_no/archives/35803975.html](http://blog.livedoor.jp/mukashi_no/archives/35803975.html)

(n.d.) 海外「まるでテロだね！」米国の博物館「原爆投下前に日本に警告した」に米国人が大騒ぎ(kaigai [marude tema dane!] beikoku no hakubutsukan [genbaku toka mae ni nihon ni keikokushita] ni beikokujin ga oosawagi). Diakses 13 Maret 2018 pukul 12:13, dari: <http://dng65.com/blog-entry-4354.html?sp>

(n.d.) 米軍機から投下されたビラ (beigunki kara toukasareta bira). Diakses 13 Maret 2018 pukul 12:13 dari <http://city-nagasaki-a-bomb-museum-db.jp/collection/81002.html>

(n.d.) 日本国憲法 (nihonkoku kenpou). Diakses 9 April 2018 pukul 13:30, dari: <http://www.peace-ashram.org/constitution/index-jp.html#equality>

- (n.d.) 隣保班 (りんぽはん/ rinpohan). コトバンク (kotobanku). Diakses 24 Oktober 2017 pukul 12:44, dari: <https://kotobank.jp/word/%E9%9A%A3%E4%BF%9D%E7%8F%AD-1438030>
- (n.d.) 太平洋戦争終末期に米国が日本全国にばら撒いたビラについて考えよう (taiheyoui sensou soshuumakki ni beikoku ga nihon zenkoku ni bara maita bira nit suite kangaeyou). Diakses 13 Maret 2018 pukul 12:13 dari <http://shimonagaya.com/evacuation.htm>
- (n.d.) 被爆前のすがた (hibaku no sugata). Diakses 4 April 2018 pukul 12:20 dari: <http://www.city.hiroshima.lg.jp/www/dome/contents/1005000000001/index.html>
- (n.d.) 隣組 (となりぐみ / tonarigumi). コトバンク (kotobanku). Diakses 24 Oktober 2017 pukul 12:40, dari: <https://kotobank.jp/word/%E9%9A%A3%E7%B5%84-105507>
- (n.d.) *Japanese Women and The Japanese Effort*. Diakses 24 Oktober 2017 pukul 12:30, dari: <http://ethw.org/JapaneseWomenandtheJapaneseWarEffort>
- (n.d.) *Kusunoki Masashige: 1294-1336*. Diakses 13 Maret 2018 pukul 20:47, dari <http://www.samurai-archives.com/masashige.html>
- (n.d.) *Nambu World: Senninbari (Thousand Stitch Belts)*. Diakses 4 April 2018 pukul 12:19 dari: <http://www.nambuworld.com/senninbari.htm>
- (n.d.) *The Fair Face of Japanese Beauty*. Diakses 4 April 2018 pukul 12:30 dari: <https://www.nippon.com/en/views/b02602/>
- (n.d.) *What is Alopecia Areata*. Diakses 8 Maret 2018 pukul 12:30, dari <https://www.healthinfi.com/what-is-alopecia-areata/>

#### Sumber Skripsi:

- Arumi, Shinta Sekarsari. 2017. *Feminisme dalam Novel Mawar Jepang Karya Rei Kimura*. Departemen Sastra Jepang, Fakultas Ilmu Budaya, Universitas Sumatera Utara. (Skripsi)
- Larasati, Tyas Cahya. 2013. *Tinjauan Feminisme Pada Tokoh Ginko Sebagai Dokter Perempuan Pertama Di Jepang Pada Masa Pemerintahan Meiji*

*Dalam Novel Hanauzumi Karya Watanabe Jun'ichi*. Program Studi Sastra Jepang, Fakultas Ilmu Budaya, Universitas Brawijaya. (Skripsi)

Priani. 2013. *Konflik-konflik yang Melatarbelakangi Perjuangan Feminisme Tokoh Utama dalam Novel Hanauzumi Karya Junichi Watanabe ditinjau dari Peranan dan Kedudukan Wanita pada zaman Meiji*. Sastra Jepang, Fakultas Sastra, Universitas Komputer Indonesia. (Skripsi)

Zulfa, Maulana. 2015. *Eksistensi Perempuan Pejuang Dalam Novel Wanita Bersabuk Dua Karya Sakti Wibowo Kajian Feminisme Eksistensial*. Sastra Indonesia, Fakultas Bahasa dan Seni, Universitas Negeri Semarang. (Skripsi)

